

لفنون الأيرانية

في العصر الإسلامي

للدكتور

زكي محمد حسن

مدرس الآثار الإسلامية بكلية الآداب في جامعة فؤاد الأول
حائز دكتوراه الآداب من جامعة باريس ، ودبلوم الآثار الشرقية والإسلامية
من مدرسة الموفر ، ودبلوم اللغة الفارسية من مدرسة اللغات الشرقية بباريس ،
وليسانس الآداب من الجامعة المصرية ، ودبلوم المعلمين العليا
والمساعد العلمي بمتحف برلين وأمين دار الآثار المصرية بالقاهرة سابقا

الطبعة
مطبعة دار الكتب المصرية

١٩٤٠

الفنُونُ الأيرانية

في العصر الإسلامي

كتب أخرى للمؤلف

- (١) الفن الاسلامى فى مصر (من مطبوعات دار الآثار العربية سنة ١٩٣٥) .
- (٢) التصوير فى الاسلام عند الفرس (من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) .
- (٣) كنوز القاطمين (من مطبوعات دار الآثار العربية سنة ١٩٣٧) .
- (٤) فى القنون الاسلامى (من مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم سنة ١٩٣٨) .
- (٥) Les Tulumides (Gauthier, Paris 1933)
- (٦) Hunting as practised in Arab Countries of the Middle Ages (رسالة مقدمة لوزارة المعارف المصرية الى مؤتمر الصيد الدولى فى برلين سنة ١٩٣٧)

مبحث علمى

- بعض التأثيرات القبطية فى القنون الاسلامى (نشر فى المجلد الثالث من مجلة جمعية الآثار القبطية ، سنة ١٩٣٧ ، من صفحة ٨٣ - ١٠٤ ومعده حسن لوحات فنية) .

كتب مع مؤلفين آخرين

- (١) فى مصر الاسلامية (أخرجه النقيب عبد الرحمن زكى والدكتور زكى محمد حسن ، هدية المنقطف سنة ١٩٣٧) .
- (٢) فواح مجيدة من الثقافة الاسلامية (كتبها عبد الوهاب عزام وزكى محمد حسن واسماعيل مظهر وقدرى حافظ طوفان واسماعيل أحمد أدهم ، هدية المنقطف سنة ١٩٣٨) .

كتب مترجمة

- (١) تراث الاسلام (مطبوعات لجنة الجامعيين لنشر العلم سنة ١٩٣٦ ، الجزء الثانى فى الفنون العربية والتصوير والعمارة ، كتب بالانجليزية أرنولد وكرستى وبريجز Arnold Christie and Briggs ، وترجمه وشرحه زكى محمد حسن) .
- (٢) دليلى مخويات دار الآثار العربية (كتب بالفرنسية جاستون فيث ، وترجمه بتصريف زكى محمد حسن ، من مطبوعات دار الآثار العربية سنة ١٩٣٩) .
- (٣) علم الآثار (تأليف جاردنر Gardner) ، ترجمه محمود حمزة وزكى محمد حسن ، من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) .

لفنون الإيرانية في العصر الإسلامي

للدكتور

زكي محمد حسن

مدرس الآثار الإسلامية بكلية الآداب في جامعة فؤاد الأول
حائز دكتوراه الآداب من جامعة باريس ، ودبلوم الآثار الشرقية والإسلامية
من مدرسة الشرق ، ودبلوم اللغة الفارسية من مدرسة اللغات الشرقية بباريس ،
وليسانس الآداب من الجامعة المصرية ، ودبلوم المعالم المأهولة
والمساعد الفني من متحف برلين وأمين دار الآثار العربية بالقاهرة سابقا

القاهرة
طبعة دار الكتب المصرية

١٩٤٠

الى مقتم

حضرة صاحب الجلالة

فاروق الأول

ملك مصر المعظم

وراعى نهضة الفنون فيها

”إن المبانى والمصانع فى الملة الإسلامية قليلة بالنسبة
إلى قدرتها وإلى من كان قبلها من الدول ؛ ...
فلما استخدم العرب أمة الفرس ، وأخذوا عنهم الصنائع
والمبانى ، ودعتهم إليها أحوال الدعة والترف ، لم يفتقد شيدوا
المبانى والمصانع “ .

ابن خلدون

بسم الله الرحمن الرحيم

وبعد فهذا كتاب أقيمت بعض مباحثه في محاضرات لطلاب معهد الآثار الإسلامية بجامعة فؤاد الأول، وأعدت بعضها في مناسبة معارض الفن الإيراني التي أقيمت في السنين الأخيرة بلندن ولينينغراد والقاهرة وباريس، ثم كتبت بعضها الآخر، لينتظم عقدها، وليصبح في لغتنا العربية كتاب يكشف عن بدائع الفن الإيراني وعبقريته الإيرانيين في العمارة والرسوم والزخارف والصناعات الفنية الدقيقة.

وقد كان أصحاب الفكرة الأولى في إخراج هذا الكتاب زملائي أعضاء اتحاد أساتذة الرسم، وعلى رأسهم صاحب العزة أحمد شفيق زاهر بك، فلهم مني وافر الشكر.

وتفضل حضرة صاحب السعادة الدكتور علي باشا إبراهيم فسهل لي دراسة التحف الإيرانية في مجموعته الثمينة، ونفعني بآرائه وخبرته. وإني لأرجو أن أكون قد أدت له - بتأليف هذا الكتاب في الفنون التي يحبها - بعض ماله على من حق.

ويسرني أن أشكر الأستاذ فليت مدير دار الآثار العربية، لقيام الدار
بنشر الكتاب ؛ ولأنه ساعدني في قراءة « التجارب » وعنى بذلك أدق
عناية .

ولا يغوتني أن أذكر بالحمد والثناء حضرة الأستاذ إبراهيم جمعة ، لخريطة
إيران التي أعدها لي ، وحضرة محمد نديم أفندي ملاحظ مطبعة دار الكتب ،
لجهوده وجهود معاونيه في إخراج هذا الكتاب ما

زكى محمد حسن

القاهرة في ٢٠ ذى الحجة سنة ١٣٥٨ (٣٠ يناير سنة ١٩٤٠)

فهرس الكتاب

صفحة

١	كلمة المؤلف
٩	بيان عن الأسرات التي حكمت إيران
١١	مقام إيران في تاريخ الفنون
	الفن الايراني أوسع الفنون انتشاراً بعد الفن الاغريقي ١١ — العظمة الفنية
	في إيران ولادة السيادة في ميادين الحرب والسياسة والمدنية ١١ — دولة بني
	ساسان ١٢ — الفتح الاسلامي ١٣ — تطور الفنون القديمة في الشرق الأدنى
	ثم على يد الايرانيين ١٤
١٥	الطرز الإيرانية في الفن الإسلامي
١٧	الطرز العباسي
١٨	الطرز السلجوقي
٢٧	الطرز الإيراني التتري
٣٦	الطرز الصفوي
٤٢	العمارة
	العمارة بين سائر الفنون الجميلة ٤٢ — دراسة العمارة الإيرانية ٤٣ —
	مواد البناء ٤٤ — تخطيط المآثر وزخاتها ٤٥ — أنواع المآثر الإيرانية
	في الاسلام ٤٦ — العقد الإيراني المذهب ٥٠ — القيوات ٥١ — نقباب ٥١ —

صفحة

- المآذنب ٥١ — المقرئيات ٥٢ — الخطبات المهارية المجلد ٥٣ —
 الزخارف المصبة ٥٢ — الزخارف القاشانية ٥٦ — القيفاء الخرفية ٥٧ —
 النقوش الخائفة ٥٨

٦٢ فنون الكتاب

٦٢ الخط الجميل

- الكتابة بجودة الخط أمر طبعى فى الاسلام ٦٢ — صناعة الرق ٦٣ —
 الفرق بين الخطوط الأبرائية المختلفة ٦٤ — بعض أعلام الخطاطين ٦٦

٦٨ التذهيب

- المصاحف ٦٨ — فى عصر السلاجقة ٧٠ — فى عصر الممولى ٩١ —
 فى العصر التيمورى ٧٢ — فى العصر الصفوى ٧٣

٧٤ التصوير

- كراهية فى الاسلام ٧٤ — الإيرانيون والتصوير ٧٧ — مذهب كاسرى
 الصور أو « الأيكونوكلاسم » ٨٢ — نشأة التصوير الاسلامى فى إيران ٨٣ —
 مدرسة العراق أو المدرسة السلجوقية ٨٤ — المدرسة الإيرانية المنولية ٨٦ —
 مدارس العصر التيمورى ٩٢ — سمرقند ٩٣ — تبريز ٩٣ — شيراز ٩٤ —
 هراة ٩٧ — بهزاد ١٠٢ — قاسم على ١٠٧ — مدرسة بخارى ١٠٨ —
 المدرسة الصفوية الأولى ١١٠ — شيخزاده ١١٢ — خواجة عبدالعزيز ١١٣ —
 آقاميرك ١١٤ — سلطان محمد ١١٤ — شاه محمد الاصفهانى وميرقاسم وميرزا
 على التبريزى وميرسيد على ومظفر على ١١٨ — عبد الصمد الشيرازى ١١٩ —
 محمدى ١٢٠ — المدرسة الصفوية الثانية ١٢١ — آقارضا ١١٣ — رضا
 عباسى ١٢٤ — مميزات الصور الإيرانية ١٢٧

صفحة

١٣٢

التعليق

مخلود القطيعة ونثرها ١٣٢ - مدرسة هراة ١٣٤ - في البدنية

رؤسها ١٣٧

١٣٩

السجاد

شجرة بران في السجاد ١٣٩ - سج السجاد ١٤٦ - نسيم السجاد
الابرارية وكاريجها ١٤٩ - السجاد ذات النمرة أو البذمة ١٥١ -
السجاد ذات الزهريات - ١٥٢ السجاد ذات الرسوم الحيوانية ١٥٤ -
السجاد البولندية ١٥٥ - السجاد المزخرفة رسوم الخدائق ١٥٦ -
السجاد المزخرفة برسوم الزهور ١٥٧ - سجادة الصلاة ١٥٨ - الألوان
في السجاد الابرار ١٥٨ - سجادة الابرار في مصر ١٥٩

١٦١

الحرف

هيات الحرف الايران وتبع اشكاله ١٦١ - دراسة الحرف الايران ١٦٤ -
الحرف لايران وجزر الاسلام ١٦٥ - حرف ملاذما وراء نهر ١٦٦ -
الحرف الأبيض ذو النقوش الثرقا والخصراء ١٦٧ - الحرف ذو نم بين
المدن ١٦٨ - تحريم استعمال أواني الذهب والفضة في الزرب وغيره ١٦٩ -
تفيد الحرف الصيني ١٧٣ - الحرف ذو الزخارف المحفورة تحت لدائن ١٧٤ -
الحرف في عصر البلاط عصر الخول ١٧٦ - حرف درخارف محفورة ١٧٧ -
حرف حيري ١٧٩ - حرف مادهران ١٨١ - حرف مدنة الري ١٨٣ -
حرف مدينة قاشان ١٩١ - الحرف ذو القوس الواحد في مدينة الري
وقاشان ٢ - الحرف المصنوع في مدينة ساوه ٢ - الحرف المصنوع

صفحة

و- لساننا ٢٠٢ - انعم في العصر صفوى ٢٠٦ - نيل الحرف المصوغ
و- شرق الأفق ٢٠٧ - نيف كوجي ٢٠٩

المسوجات ٢١١ ٢١١

و- بحر الاسلام ٢١١ - في عهد السلافة ٢١٦ - في عصر الممولى ٢١٩ -
و- عصر التهورين ٢٢٣ - في العصر الصفوى ٢٢٥ - عياث الدين ٢٢٩ -
المحدث في فاش و- مصهاى ٢٣١ - الأحرمة الحريرية الإيرانية والبولندية ٢٣٢ -
و- القرن الثاني عشر الهجرى ٢٣٤ - التطريز ٢٣٥

التحف المعدنية ٢٣٧

و- بحر الاسلام ٢٣٧ - الإبريق المنسوب الى مردان بن محمد ٢٣٨ -
و- عصر السلافة ٢٤٢ - التطبيق أو التكتيب ٢٤٣ - في عصر الممولى
و- عصر من تهور ٢٤٦ - في العصر الصفوى ٢٥٠ - الحل والتحف الذهبية
والفضية ٢٥١ - الأسلحة ٢٥٣ - الاصطلاح في صناعة التحف
المندية ٢٥٩

الرحاج والحشب ٢٦٠

الزجاج ٢٦٠ - الحشب ٢٦٣ - حود الى الحل والحوهر ٢٧٠

المناصر الزخرفية الإيرانية في العصر الإسلامى ٢٧٢

الرسوم البنية ٢٧٢ - الصور الأدبية ٢٧٤ - رسم الحيوان ٢٧٦
الزخارف الكتابية ٢٧٨ - الرسوم الهندسية ٢٨٣ - رسوم السحب الصيفية
(تلى) ٢٨٥

صفحة

٢٨٧ تأثير الفن الإيراني الإسلامي على الفنون الأخرى .. .

في بلاد بومبار ٢٨٧ — في آسيا الصغرى ٢٨٨ — في أفغانستان والتركمان
 واطنة ٢٨٩ — في الطراز الإسلامي عباسي ٢٩٠ — في مصر والشام ٢٩٠ —
 في الشرق الأقصى ٢٩١ — في فنون العرب ٢٩١ — في فنون الشعوب الشمالية
 ٢٩٢ — في الأساليب المتعارفة بقرينة عامة ٢٩٤ — في الفن الحديث ٢٩٦

٢٩٩ حاتمسة .. .

المطلة ابتداء والدفعة وحس الفروق في الفنون الإيرانية ٢٩٩ — التماسك
 والوحدة ٣٠٠ — الفن الإسلامي عامة من غير شخصي ؛ ولكن الطرز الإيرانية هي
 "من الطرز الإسلامية بالحالات الشاذة عن هذه القاعدة ٣٠٠ — الطرز الإيرانية
 "كثير طرز الفنية الإسلامية اتصالا بالتأثير القوي ٣٠٣ — الانتصار والاشتب
 في التحف الفنية الإيرانية ٣٠٦ — البيئة والموقع الجغرافي وأثرهما في فنون إيران
 ٣٠٦ — الفنون كما أحد تعطي ٣٠٧ — طبيعة النظرية الإيرانية على الفنون
 التي ازدهرت في الحضرة الإيرانية ٣٠٨ — نصيب والملوك اللاطين والأمراء
 وأثره في ازدهار الفنون الإيرانية ٣٠٩

٣١١ المراجع .. .

العربية ٣١١ — الأجنبية ٣١٤ — تزيين المراجع ٣٢٧

٣٢٩ الكتاب .. .

٣٤٩ فهرس اللوحات .. .

٣٦٣ اللوحات .. .

خريطة إيران



بيان عن الأسرات التي حكمت إيران

الدولة الساسانية	٥٥٩ - ٣٣١ ق.م.
الاسكندر المقدوني وخلفاؤه	٣٣٠ - ٢٤٨ ق.م.
الپارتيون	٢٥٠ ق.م. - ٢٢٦ ميلادية
الساسانيون	(٢٢٦ - ٦٤١ م)
الخلفاء الأمويون	٤١ - ٥١٣٢ (٦٦١ - ٧٥٠ م)
الخلفاء العباسيون	١٣٢ - ٥٦٥٦ (٧٥٠ - ١٢٥٨ م)
الدولة السامانية	٢٦١ - ٥٢٨٩ (٨٧٤ - ٩٩٩ م)
دولة بني بويه	٣٢٠ - ٥٤٤٨ (٩٣٢ - ١٠٥٦ م)
الدولة العنوية	٣٥١ - ٥٥٨٢ (٩٦٢ - ١١٨٦ م)
دولة السلاجقة	٤٢٩ - ٥٧٠٠ (١٠٣٧ - ١٣٠٠ م)
دولة ملوك خوارزم	٤٧٠ - ٥٦١٧ (١٠٧٧ - ١٢٢٠ م)
المغول (الأسرة الياغانية)	٦٥٦ - ٥٧٣٦ (١٢٥٨ - ١٣٣٦ م)
الخلائيون (في العراق)	٧٣٦ - ٥٨١٤ (١٣٣٦ - ١٤١١ م)
الدولة المظفريية (في مقاطعة)	٧١٣ - ٥٧٩٥ (١٣١٣ - ١٣٩٣ م)
فارس وكرمان /
دولة السككت (في هراة)	٦٤٣ - ٥٧٨٤ (١٢٤٥ - ١٣٨٣ م)
السربشاريون (في خراسان)	٧٣٧ - ٥٧٨٣ (١٣٣٧ - ١٣٨١ م)
تمورلنك وخلفاؤه	٧٧١ - ٥٩٠٦ (١٣٦٩ - ١٥٠٠ م)
دور الخروف الأسود (قراقيونلي)	٧٨٢ - ٥٨٧٤ (١٣٨٠ - ١٤٦٩ م)
دور الخروف الأبيض (آق قويونلي)	٧٨٠ - ٩٠٨ (١٣٧٨ - ١٥٠٢ م)
الدولة الصفوية	٩٠٧ - ٥١١٤٨ (١٥٠٢ - ١٧٣٦ م)
ثورة الأفغان وحكمهم في اصفهان	١١٣٥ - ٥١١٤٢ (١٧٢٢ - ١٧٢٩ م)
نادر شاه والأفشاريون	١١٤٨ - ٥١٢١٠ (١٧٣٦ - ١٧٩٦ م)

لدولة لردية ١١٦٣ - ١٢٠٩ هـ (١٧٥٠ - ١٧٩٤ ميلادية)
 لدولة - خارية ١١٩٣ - ١٢٤٥ هـ (١٧٧٩ - ١٩٢٦ م)
 لأسرة المهلوية (رصد حسن) .. ١٢٤٥ هـ ... (١٩٢٦ م ...)



مقام إيران في تاريخ الفنون

فقد لمعص الشعوب أن يكون لها في تاريخ المدنية شأن خطير، وأن تكون في ميدان الفنون إماما يلمح الآخرون على متواله ويقتفون أثره . وعلى رأس تلك الشعوب الآغريق والإيرانيون وأهل الصين .

أما الآغريق فقد تركت على يدهم الأساليب الفنية الكلاسيكية، التي قامت على أسسها الفنون العربية . وكذلك امتد نفوذ الأساليب الفنية الصينية في روع آسيا، ولم ينح من تأثيرها فن تلك القارة المترامية الأطراف . بينما كانت إيران ملققة العنود القديمة في الشرق الأدنى، ونمت فيها أساليب فنية، تأثرت بفنون بابل وأشور ومصر والهند وبلاد اليونان، وانتشرت في لمصور القديمة والمصور الوسطى، وأثرت في فنون الأمم الأخرى .

وإننا، إذا استثنينا الفن الآغريق القديم، لا نكاد نعرف أى فن آخر، فتر له أن يمتد امتداد الفن الإيراني، بل إنما نستطيع أن نقول في ثقة وأطمئنان إنه ليس هناك فن عظيم لم يأخذ عن الفن الإيراني شيئا من زخارفه أو أساليبه، فإن الفن المصري القديم، والفنون الآغريقية، والرومانية، والبيزنطية، والصينية، والهندية، كلها مدينة للفن الإيراني ببعض أشكال النحت، أو أساليب العمارة والزخرفة، أو أصرار الصناعات الفنية الدقيقة .

والواقع أن هذه العظمة الفنية في إيران وليدة السيادة في ميادين الحرب والسياسة والمدنية، فقد كان الإيرانيون والآغريق يقتسمون الحكم في العالم القديم حينما من الزمان . ولما فكر الاسكندر الأكبر في تأسيس

امبراطورية بصرى، بلاد الشرق الأدنى تحت لواء الأعريق، اتجه مطره الى إيران ليتبعها مركز هذه الامبراطورية؛ ولكنه مات قبل أن يظفر بتتبعه مشروعاً العظيم، بيد أن حروبه في الشرق الأدنى مهدت السبل لنشر الثقافة الأعريقية فيه؛ فأصبحت إيران وأفغانستان حيناً من الزمن ملتقى الأساليب الفنية الإيرانية والأعريقية والفندية. بل كان أثر الثقافة الأعريقية غالباً في الأحرار الأعريقية من أعضاء الإيرانية، وهي الأقالي التي كان يحكمها الأمراء الأعريق الذين آلت إليهم امبراطورية الاسكندر.

واستولت على مقاليد الحكم في إيران منذ سنة ٢٢٤ ميلادية دولة بني ساسان؛ ووجد ملوكها الشعب الإيراني؛ وقصوا السنين الطويلة في حروب ومساومات مع الدولة البيزنطية في الغرب، والأقوام الرحل الذين كانوا يشنون الغارات على الحدود الإيرانية في الشرق أو الشمال. وبين الذين خلدهم الآثار الفنية من الأباطرة الساسانيين شابور الأول، الذي هزم الامبراطور الروماني فالريان عند مدينة الرها سنة ٢٦٠ ميلادية، نخلد الإيرانيون هذا النصر في نقوشهم المنحوتة في الصخر ولا سيما في نقش رستم على مقربة من مدينة پرسپوليس ومدينة اصطخر الحالية — ورسوموا القيصر الروماني راكما أمام عاهلهم الجبار. كما خلدت الآثار الفنية اسم بهرام جور الذي سارت الركبان بحديث مهارته في الصيد فرسمه الفنانون الإيرانيون في مناطق الصيد المختلفة^(١).

ولم تكن تلك الحروب الطويلة في العصر الساساني تمنع الشعب من العناية بالفنون الجميلة. بل كانت من أهم عوامل الاتصال بين الشعبين

(١) انظر Zaky M. Hassan Hunting as Practised in Arab Countries

tries of the Middle Ages من ٨ - ٩ والمجموعة رقم ١

المطبخين في ذلك الحين. الإيرانيين والأعريق، فراد التبادل القوي رغم أنف الهويقين، وتسرب الى فون بيرنطة كثير من الموضوعات الزخرفية لایرانية، ولم تلبث هذه الموضوعات أن اندمجت في الصور انيرنطية اندماجا تاما، ثم غلقتها أفايم البحر الأبيض المتوسط التي كانت تامة لبرنطة في ذلك الحين. ويبدو ذلك واضحاً في زخارف كثير من المنسوجات التي عثر عليها المنقبون عن الآثار في مصر العليا، كما يظهر أيضاً في كثير من الزخارف التي استخدمت في العصر القبطي، ولا سيما الرسوم المحمورة في الحجر والخشب.

على أن الحروب الطويلة بين بيزنطة وإيران، فضلاً عن الحالة الاجتماعية والدينية فيهما، أنهكت قواهما، فأصبحت في بداية القرن السابع الميلادي عازتين عن صعد تيدار الحیوش العربية التي جمعتها وحدة الاسلام؛ سقطت إيران، وفقدت استقلالها السياسي، وأصبحت جزءاً من الامبراطورية الاسلامية التي أتيح للعرب تشييدها، كما فقدت بيزنطة مستعمراتها في الشرق الأدنى، ولم تنج بعضها من حیوش المسلمين إلا بفضل البحر الذي كان يفصلها عنهم، والذي لم يكن العرب يحسنون ركوبه في بحر الاسلام.

وقد كان الفتح الاسلامي في إيران أعمق أثراً في تاريخها من فتح الاسكندر؛ بل إنه أفلح من عثرتها؛ فان زوال استقلالها السياسي لم يكن له النتيجة المتطرفة والمنطقية في اضمحلال مدينتها وتأخر فنونها. وسبب ذلك أن العرب كانوا قوماً عمرت قلوبهم بالایمان وتحلوا بالشجاعة والاقدام؛ ولكنهم أدركوا بما فيهم من حكمة طبيعية موروثة أنهم في حاجة إلى معرفة الإيرانيين في أنظمة الحكم والأساليب الفنية؛ فأكاد عصر بني أمية ينتهي بها حفل به من فتوحات وعصية للعرب، حتى نقل العباسيون مقر الحكم إلى بغداد،

فكان هذا ايدانا بانتصار إيران في ميدان الحياة الاجتماعية والفنية والعلمية ،
ولا عرو فقد قامت الدولة العباسية على أكتاف الإيرانيين في نجراسان ،
وسرعان ما أصبحت إيران في طليعة الأمم الإسلامية عناية بتشيد
العمائر الفخمة وصناعة التحف النفيسة . ولم يكن عسيرا أن نتفقد لها
الرعاية في الفنون الإسلامية ؛ فان الشعب الإيراني فنان بالقطرة . وحسبك
أن تشاهد بيتا أو قصرا إيرانيا ، أو ترى تحفة مصنوعة في إيران لتدرك ذلك
وينكشف لك .

وقصارى القول أن تطوّر الفنون العديدة في الشرق الأدنى تم على
يد الإيرانيين ، فكان لهم بعد ذلك القسط الأجرى والقدح المملّى في الفنون
الإسلامية . والواقع أن الترك تقلوا عنهم معظم أساليبهم الفنية . بينما
العرب أنفسهم لم تكن لهم تقاليد فنية عريقة . وقد عفا ابن خلدون
في مقدمته فعلا " في أن المباني والمصانع في الملة الإسلامية قليلة بالنسبة
إلى قدرتها وإلى من كان قبلها من الدول " وذكر فيه أن السبب في ذلك
بداوة العرب وبعدهم عن الصنائع ، وأن الدين كان أول الأمر مانعا من المبالاة
في البليان والاسراف فيه في غير القصد " فلما بعد العهد بالدين والعزح
في أمثال هذه المقاصد وعلت طليعة الملك والترف واستخدم العرب أمة
الفرس وأحدوا عنهم الصنائع والمباني ودعتهم إليها أحوال الدعة والترف
حينئذ شيّدوا المباني والمصانع " .

ومما ساعد على ازدهار الطرز الفنية الإيرانية أن إيران ، منذ القرون الرابع
المجهرى (العاشر الميلادى) استعادت استقلالها السياسى والثقافى ؛ فبعثت
المدينة الإيرانية ، وامت وترعرعت في ربوعها الآداب والفنون .

الطراز الإيرانية في الفن الإسلامي

انتشر الفن الإسلامي في الأندلس والمغرب الأقصى (مراكش) والمغرب الأدنى (الحزائر) وأفريقية (تونس) وصقلية وطرابلس ومصر والشام وبلاد العرب وآسيا الصغرى والبلقان وجنوبي روسيا وبلاد الجزيرة والعراق وإيران وبلاد ما وراء النهر وأفغانستان والهند . وثمة شعوب أخرى اعتنقت الإسلام ولم ينشأ فيها فن إسلامي صحيح ، كشعوب الملايو وجزر الهند الشرقية والصحراء الأفريقية الكبرى والسودان^(١) .

وكان الأمراء المسلمون يفلون الفنانين من مص أنحاء الإمبراطورية الإسلامية إلى الأنحاء الأخرى ، ويستدعون إلى مقر حكمهم بعض من تمتد شهرتهم من الفنانين الناشئين في سائر الأقاليم الإسلامية . وكان هذا أكبر الأثر في تكييف الطراز المختلفة في الفنون الإسلامية ، والتفريب بينها ، وتأثير بعضها على بعض .

وكانت للعروق الإقليمية والجنسية ، ولنشيط الأسرات الحاكمة أثر في طيعة الفنون الإسلامية عامة ؛ فأصبح ذوق الخيرة بها يقسمونها إلى طراز أو مدارس فنية : هي الطراز الأموي في الشرق ، والطراز الأموي في المغرب (الأندلس) ، والطراز العباسي ، والطراز الفاطمي ، والطراز السلجوقي ، والطراز الإيراني السني ، والطراز المملوكي ، والطراز الأماني المغربي ، والطراز الصفوي ، والطراز المغولي الهندي ، والطراز التركي .

(١) انظر J. Massignon: T. W. Arnold: The Preaching of Islam

وايس ممى هذا أن الفرق عظيم بين هذه الطرز أو المدارس الفنية؛ فهو في بعض الحالات صعب إدراكه على غير الاحصائيين؛ ولا سيما الفرق بين الطرز الفنية في الاقليم الواحد، فقد يمكن معرفة بدء الأسرات الحاكمة وتاريخ انتهائها؛ ولكن الطرز الفنية يتطور بعضها من بعض؛ فالفصل بينها أمر دؤى واصطلاحى الى حد كبير، وهى تتعاون ويؤثر بعضها فى بعض .

وقد كانت إيران ميدانا لأربعة من الطرز الإسلامية التى ذكرناها؛ وهى الطراز العباسى، والطراز السلجوقى، والطراز الأيرانى المعولى أو التترى، والطراز الصفوى .

الطراز العباسي

أما الطراز العباسي فهو الذي ساد في الأقاليم الإسلامية بعد أن استقل مقر الحكم إلى بغداد على يد العباسيين . وكان أهم مظاهر هذا الطراز استخدام الآجر والبص في العناصر عموماً عن الحجر الذي كانت تشيد به العناصر في الشام . وأثرت الفلم المعمارية القديمة في عمارة المساجد في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) ؛ فكانت الجوامع الكبيرة ذات أعمدة أو دعائم تحمل السقف مباشرة بدون عقود في بعض الأحيان ؛ وكانت هناك مساجد ذات أعمدة خشبية . ولعل أقدم العناصر الإسلامية التي لا تزال قائمة في إيران مسجد "بابين" وقد شيد في القرن الرابع الهجري (القرن العاشر الميلادي) . وهو مسجد ذو صحن وبوابة وزخارف جصية جميلة تشبه الزخارف البصية في سامرا وفي الطراز الطولوني . وسقف هذا الجامع ليس خشبياً مسطحاً ؛ بل مكون من قباب من الآجر .

ويتميز الطراز العباسي في الفنون التطبيقية أو المرمية باستخدام الموضوعات الزهرية الساسانية مع تزيين بسيط بمجردا في بعض الأحيان من العنق والقوة . وأكثر ما يظهر هذا في التحف المعدنية وفي المنسوجات التي كانت تصنع في العراق وإيران في القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة (الثامن والتاسع بعد الميلاد) . كما امتاز هذا الطراز بالتحرف ذي البرق المعدني الذي كان يصنع في إيران والعراق ومصر وأفريقية . وسوف تفصل الكلام عن ذلك في العنصر القادمة من هذا الكتاب .

الطراز السلجوقي

أما الطراز السلجوقي فينسب إلى السلاجقة وهم قبائل من التركمان الرحل ، قدموا من إقليم الفريز في آسيا الوسطى ، واستقروا في الهضبة الإيرانية . وكان السلاجقة من أتباع المذهب السني ، وأتيح لهم منذ القرن الخامس الهجري (منتصف القرن الحادي عشر الميلادي) الاستيلاء على السلطان في الشرق الأدنى ؛ ولكن إمبراطوريتهم الواسعة لم تلبث أن تمزقت ، وآل حكمها إلى أمرات صغيرة أسماها بعض أفراد أسرهم أو كبار قوادهم (الأتابكة) ، ثم قصى عليها المغول في القرن السابع الهجري (بداية القرن الثالث عشر بعد الميلاد) . وقد كان الأمراء السلاجقة يشملون الفنون برعايتهم في آسيا الصغرى والعراق وإيران ؛ ولكن العصر التركي الذي يتيمون إليه لم يظهر تأثيره في المآثر والتحف الفنية في عصرهم ؛ لأنهم كانوا يستخدمون أبناء البلاد أنفسهم في الأقاليم الإسلامية المختلفة ، ويشجعونهم بما يكفونهم به من عمل أو يشترونه من تحف فنية . ومع ذلك كله فقد نشأ تحت رعايتهم طراز قائم بذاته ، امتاز بضخامة المآثر واتساعها ومظهرها القوي ، كما امتاز أيضا باستخدام رسوم الكائنات الحية محورة عن الطبيعة ، على النحو الذي امتازت به الفنون الإسلامية عامة . ومن سميات الطراز السلجوقي ، عدا ذلك ، كثرة استخدام الزخارف المججمة ولا سيما في وجهات المآثر .

ولكن الواقع أن أهم الآثار الفنية التي خلفها هذا الطراز السلجوقي تنسب إلى آسيا الصغرى وأرمينية وبلاد الجزيرة والشام . وما يلاحظ

في العمائر الدينية الساجوقية أنها لم تكن مقصورة في أغلب الأحيان على المساعد
 لحسب؛ بل كثر بناء الأصرحة على شكل أبراج اسطوانية أو ذات أصلاص
 وأوجه عدَّة^(١)، أو على شكل عمائر ذات قباب؛ كما أدخل السلاجقة بناء
 المدارس لتعليم المذهب السني. والواقع أن المذهب الشافعي كان له أتباع
 كثيرون متفرقون في بعض بقاع إيران؛ ولكن هذا المذهب السني لم تكن
 له صفة رسمية إلا على يد السلاجقة، ولا سيما الوزير نظام الملك الذي شيد
 له المدارس الفخمة والذي عرف برعايته للشاعر والفيلسوف الإيراني عمر
 الخيام. على أن ما شيد في إيران من تلك المدارس لم يبق منه شيء. وقد
 كان كله لتدريس المذهب الشافعي، بينما علب مذهب ابن حبل على المدارس
 التي أسست في العراق، ومذهب أبي حنيفة على ما شيد منها في الموصل
 وسورية. وقد حدث بعد ذلك أن الخليفة العباسي المستنصر بالله (٦٢٣ -
 ٦٤٠ هـ أي ١٢٣٦ - ١٢٤٢ م) شيد المدرسة التي تنسب إليه في بغداد،
 وجعلها لتدريس المذاهب السنية الأربعة.

وقد كان لبناء المدارس أثر كبير في تصميم المساجد بعد ذلك؛ فقد
 استطاعت إيران أن تجمع بين تصميم المدارس ذات الصحن المستطيل
 واستخدام القباب في المساجد؛ وانتقل هذا النظام الجديد في تشييد المساجد
 إلى كثير من الأقطار الإسلامية. وصار^(٢) الصحن في المساجد الجديدة
 لا يختلف كثيرا عن فناء المدرسة. ولما تملك في هذا المجال أن نتطرق إلى

(١) أنظر القوام ٦ و ٧ و ٨ و ٩ (شكل ٧ و ٨ و ٩).

(٢) راجع الكلام على المدرسة في مادة «مسجد» دائرة المعارف الإسلامية (ص ٤٠٢ وما بعدها) في الجزء الثالث من النسخة القرطبية.

شرح التفاصيل المعمارية في أنواع المساجد المختلفة ، مما لا يمت لعقريّة الشعب الإيراني وفونه بصفة كبيرة .

ومما يلاحظ في المآثر السلجوقية على وجه الاطلاق ما لم يدخل من الضخامة وخطورة الشأن ، كما تمتاز المآثر السلجوقية المختلفة بتنوع الزخارف في أبوابها تنوعا يزيد الثروة الزخرفية ظهورا ، ويكسب البناء طابعا خاصا .

وقد شهد العصر السلجوقي في إيران تقدّما عظيما في بناء المآثر ذات القباب والأقبية كما نرى في الجزء الذي بنى على يد السلطان ملكشاه من مسجد الجمعة بمدينة إصفهان (انظر شكل ٥) .

على أن أعظم تجديد أصابته المآثر الإيرانية في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثاني عشر والثالث عشر بعد الميلاد) هو تزيين الجدران بالزخارف القاشانية من اللوحات أو الصيفساء . وعرفت إيران في المساجد محاريب مسطحة لا تجويف فيها ، ولكن عليها رسوما تمثل محرابا يحف به عمودان بارزان . وكانت هذه المحاريب تصنع من الجص أو من القاشاني ذي البريق المعدني . وفي القسم الإسلامي من متاحف برلين محراب من القاشاني (انظر شكل ٣١) مؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ ميلادية) ويظن أنه كان في مسجد الميدان بمدينة قاشان .

وقد شهد العصر السلجوقي في ميدان الكتابة تجديدا خطيرا الشأن ، إذ استخدمت الكتابة المسخية المستديرة ، فضلا عن الكتابة الكوفية التي كانت تجل بالفروع البائية وتوصل حروفها بعضها ببعض فوصلت الى حد كبير من الجمال والثروة الزخرفية . ويختلف تاريخ استخدام الخط النسخي باختلاف

الأقطار الإسلامية؛ ولكننا نستطيع بوجه عام أن نعتبر القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) عصر الانتقال إلى هذا النوع من الكتابة^(١).

كما ذاع استخدام الورق في العصر السلجوقي، ولم يعد الرق يستعمل إلا في المناسبات النادرة. وقد أخذ المسلمون صناعة الورق عن الصينيين، وكان بدء إنتاجه في سمرقند، ثم انتشرت صناعته في سائر الأقاليم الإسلامية^(٢). وتنسب إلى العصر السلجوقي أولى مدارس التصوير في الإسلام، وتسمى في معظم الأحيان مدرسة بغداد أو العراق؛ ولكنها في الواقع عربية أكثر منها إيرانية، وسوف نشير إلى ذلك في الكلام عن التصوير الإيراني عامة، وحسبنا الآن أن نذكر أن صور تلك المدرسة كانت لا تقل عن الصور الغربية المعاصرة لها في دقة الألوان وبضارتها، وقوة الرسم واتزانها، وأنها كانت متأثرة بأساليب الرسم والتصوير عند أصحاب مذهب ماني في معابد بلاد التركستان الشرقية وأديرتها. وقد كان ماني، كما نعرف، من كبار المصلحين الاجتماعيين في إيران عاش في القرن الثالث الميلادي وبشر بمذهب ديني جديد هو مزيج من الزرادشتية، دين الإيرانيين القديم، والمسيحية. وكان ماني مصورا قديرا، ولعل تلاميذه كانوا كذلك أيضا؛ فقد سار هو وأتباعه على

(١) أمدد المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو كتابا فيه بيانات عظيمة الشأن عن تطور الخط العربي، فضلا عن قائمة المصادر التي كتبت في هذا الموضوع؛ وعنوان هذا الكتاب :

Nabia Abbott : The Rise of the North Arabic Script and its Kuranic Development, with a Full Description of the Kuran Manuscripts in the Oriental Institute (University of Chicago 1939)

(٢) راجع R. H. Clapperton . Paper, Historical Account of its Making by Hand from the Earliest Times down to the Present Day (Oxford 1934) ص ٥٨ — ٧٠

توضيح كتبهم الدينية بالرسوم والصور ، كما نعرف من المصادر التاريخية والأدبية ، ومن الصور التي عثر عليها للعالمانيان فون لوكوك von le Coq وجرينفيلد Grünwedel في مدينة طرغان من أعمال التركستان الصينية. وقد كانت هذه المدينة بين عامي ١٤٣ و ٢٢٥ بعد الهجرة (٧٦٠ - ٨٤٠ م) عاصمة لدولة الاويغور التركية الجلس والمساوية المذهب . والمعروف أن أمراء السلاجقة وقوادهم كانوا يستعملون في بطاتهم كتابا من أصل اويغوري . وأكبر الظن أن أثرهم في قيام مدرسة العراق كان أعظم من أثر أتباع الكنييسة المسيحية في بلاد الشام والجزيرة . وكذلك كانت صناعة التحف المعدنية زاهرة في العصر السلجوقي . وكانت مقاطعة خراسان في طليعة الأقاليم السلجوقية التي امتارت في هذا الميدان ، ولا غرو فانها كانت في عصر الدولة السامانية (٢٦١ - ٣٨٩ م أي ٨٧٤ - ٩٩٩ م) مركزا عظيما لانتاج التحف والأواني من البرونز، وتزينها بالزخارف الإيرانية القديمة ذات الطراز الساساني . ونحن نعرف في بعض المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة عددا كبيرا من التحف المعدنية لا تزال عليها زخارف من الطرز التي سقت العصر الإسلامي ؛ ولكن فيها بعض تفاصيل دقيقة تظهر لدوى الخبرة وتدل على أن هذه التحف مصنوعة في صدر الإسلام ، واحتفظ الفنانون في صناعتها بالأساليب الفنية الساسانية ، بل احتفظوا عدا ذلك بأشكال التحف والأواني القديمة . أما في عصر السلاجقة فقد ذاعت شهرة خراسان بصناعة التحف من النحاس والفضة وتطبيقها (تكفيتها) بالفضة في القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (الحادي عشر والثاني عشر بعد الميلاد) . وكانت هذه التحف تزين في أغلب

الأحيان بأشرطة أفقية من الزخارف فيها كتابات نسجية، تنتهي بعض قوائم الحروف فيها برسوم رؤوس آدمية، وفيها رسوم واقصات وفرسان ومناظر طرب وموسيقى وبهلوان وما إلى ذلك مما سيأتي الكلام عليه حين تفصل الحديث عن صناعة التحف المعدنية في الفن الإيراني .

على أن المدينة التي قتر لها أن تصبح أعظم مركز لصناعة التحف المعدنية المقلدة بالفضة والذهب هي مدينة الموصل في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثاني عشر والثالث عشر بعد الميلاد) . وامتازت منتجاتها بدقة الزخارف المطبقة أي المطعمة، وباستخدام الذهب في التطبيق أو التكبيت، مما أكسب تلك التحف جمالا وإبداعا عظيمين؛ ولا عجب فقد كانت كراهية اتخاذ الأواني من المعادن النعيسة سببا في العمل على تطبيق النحاس والبرونز بزخارف الفضة والذهب .

وقد كان لمدرسة الموصل أكبر الأثر في تطور صناعة المعادن في سائر لأقطار الإسلامية؛ فقد رحل منها صانع كثيرون إلى القاهرة وحلب وبغداد ودمشق، وأسسوا مدارس جديدة لصناعة التحف المعدنية ونظيقيها بالفضة والذهب في أسلوب فني يظهر فيه التأثير بأصاليب مدرسة الموصل في هذا الميدان،

وإزدهرت صناعة الخزف في العصر السلجوقي، وظهرت المهارة التي ورثها صناع الخزف الإيرانيون والعراقيون من المصور القديمة . وأقبل القوم على استخدام الفاشاني لتزيين الجدران، والخزف لصناعة الأواني الخيلية؛ وذاعت شهرة مدينتي الرقة والموصل؛ ولكن الذي يعني في هذا المقام هو مركز ثالث من مراكز إنتاج الخزف في العصر السلجوقي بل هو أعظمها على الإطلاق.

وتقصد مدينة الري، جنوب طهران. فقد ظلت هذه المدينة حتى القرن السابع الهجري (النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي) مقر صناعة زاهرة جداء، وموطنا لانتاج أنواع دقيقة وبديعة من الحرف الذي أكسب إيران في هذا الميدان شهرة لا تداها شهرة الصين في ذلك العصر، والذي امتاز بتنوع أشكاله وجماله وإبداع زخارفه واتزانها. والواقع أن أكبر مركز لصناعة الخزف ذي البريق المعدني كان في مصر إبان العصر الفاطمي. ثم أصبحت القيادة في هذا الميدان لمدينة الري منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي).

وتوصل الخزفيون فيها إلى التجديد في صناعتهم إبان القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) فلم تعد منتجاتهم مقصورة على النوع الذي يعرف باسم «حيري»^(١) وينسب معظمه إلى ما بين القرنين الرابع والسادس (العاشر والثاني عشر بعد الميلاد). وهو شعبي يتأثر بزخارفه المحفورة حمرا هيقا على أرضية من الفروع النباتية، والتي تذكر بعض الشيء بالزخارف الساسانية في رسومها المكونة من حيوان أو طائر، يكسبه الحفر العميق شيئا من البروز. أحل، وفق الخزفيون بمدينة الري في القرن السادس (متصف القرن الثاني عشر الميلادي) إلى صناعة الخزف ذي البريق المعدني ويسمونه «مينائي».

(١) في اللغة الفارسية حرف بعد الكاف، اسمه «جاف»؛ ويكتب كافا تزيد خط أميا فوق جزئها العلوي؛ ويطلق جيا بغير تعطيش، كما ينطق المصريون الخيم، وكما يطلق حرف ج في الانجليزية give and go؛ ولذا آثرنا أن رسمه جيا، والحق أن كلمة «حيري» تكتب في الفارسية «كيري» مع خط أمي فوق الكاف. وسوف نضع تلك الناحية في كتابة الكلمات الفارسية في هذا الكتاب، على الرغم من أن «الخاف» تكتب في العربية كافا في معظم الأحيان.

وهو في أغلب الأحيان آية - وفي بعض الأحيان لوحات - مدهونة بطلاء أبيض ، فوقه رسوم متعددة الألوان من صور آدمية ، وفرسان ، وأمراء على عربوهم ، وحيوانات وطيور ، وصور توصح قصصا من الأدب أو التاريخ الإيراني كقصص هرام جور وخسرو وشيرين ، وما إلى ذلك من الرسوم الدقيقة التي تشبه رسوم المخطوطات في المدرسة السلجوقية ، والتي كان بعض أجزائها مذهباً . ومن المحتمل أن يكون مصورو المخطوطات قد اشتركوا في رسم الزخارف على بعض تلك الأواني الخزفية . بيد أن عدداً منها كانت رسومه من الفروع النباتية وليس فيها رسوم آدمية ، كما أن بعضها كان طلاؤه أزرق أو أحضر . وثمة نوع كانت زخارفه بارزة وبجسمة . كما سنرى في الفصل الذي سنعقده للكلام على الخرف الإيراني عامة .

أما صناعة الزجاج ونمويه بالمينا فقد كان مركزها في العصر السلجوقي منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) في إقليم سورية ، وكانت زخارفه الدقيقة تشبه زخارف الخرف المصنوع في الري والنحف المعدنية المصنوعة في الموصل .

وقد ازدهرت في عصر السلاجقة صناعة السجاد التي كانت قبل ذلك في يد القبائل الرحل بآسيا الوسطى ، وبما يؤسف له أننا لا نعرف اليوم نماذج من هذه الصناعة بإيران في العصر المذكور ، فإن ما بقي من منتجات تلك لصناعة لا يتجاوز بعض قطع تنسب إلى آسيا الصغرى ، وقد كانت في مسجد علاء الدين بقونية وهي اليوم محفوظة بالمتحف الإسلامي في استانبول . وألوان هذه القطع من مختلف درجات الأحمر والأزرق ، وكانت الأرضية في ذلك السجاد مزينة بزخارف هندسية مكثرة أو برسوم

أشكال صغيرة كثيرة الأضلاع؛ ويحف بالأرضية من الجهات الأربع إطار من رسوم حروف كوفية لا تقرأ .

ولم يكن عصر السلاجقة من العصور الذهبية في تاريخ الفنون فحسب ؛ بل ازدهرت فيه الثقافة الإيرانية الإسلامية في ميادينها المختلفة ، ولا سيما في عصر ملكشاه ووزيره نظام الملك ، الذي ألف كتاب « سياسة نامه » ، وأنشأ المدرسة النظامية في بغداد ، وشمل برعايته أعلام المفكرين في عصره مثل الغزالي وعمر الخيام^(١) .

على أن السلاجقة في آسيا الصغرى أتبع لهم القيام بعمل حازم جليل ، فقد قضوا على الصبغة البيزنطية التي كانت سائدة في تلك البلاد منذ العصور القديمة وجعلوها « منطقة نفوذ » إيرانية ؛ فصارت الثقافة الإيرانية والأساليب الفنية الإيرانية صاحبة السيادة في بلاطهم بمدينة قونية ، وظل تأثير الطرز الفنية الإيرانية عظيما في العمائر والتحف الفنية التي أنتجتها تركيا منذ عصر السلاجقة حتى عصر الأتراك العثمانيين .

(١) راجع مادة « نظام الملك » في دائرة المعارف الإسلامية .

الطراز الايراني الترى

كان المغول أو التتر قبائل رحل من صحراء عوي ؛ وأفلحوا في القبض على زمام السلطان في الصين ، ثم اطلقوا بقيادة جنكيز خان يمتحنون الاقليم بعد الآخر حتى أقاموا لأنفسهم عاهلية أسبوية عظيمة ، وامتد سلطانهم الى بعض الأقاليم الأوروبية حيناً من الدهر . وقد شنوا الغارة على بلاد ما وراء النهر وشرق إيران سنة ٦١٨ هـ غلبوا كثيراً من المدن التي صرت جيوشهم بها ^(١) . واستطاع هولاكو حفيد جنكيز خان أن يفتح بغداد سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) وأن يقتل المستعصم آخر خلفاء بني العباس فيقضي على الخلافة العباسية في العراق قضاءً مبرماً ، بعد أن كان السلاجقة قد جردوها من كل سلطان دنيوى . وحديثنا أن نذكر أن المغول ، حين قضوا على دولة ملوك خوارزم في النصف الأول من القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، كانوا غرباء عن المدنية الإيرانية ، ولم يكونوا قد أخذوا من الحضارة بنصيب وافر ، ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالثقافة الصينية في الشرق والثقافة الإيرانية في الغرب ، فعملوا بعد ذلك على رعاية الفنون والآداب .

وأسس هولاكو في إيران أسرة حكمتها حتى سنة ٥٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م) وهى الأسرة الايخانية ، التي تهذب أفرادها وأتباعهم بالحضارة الإيرانية ، ثم اعتنقوا الاسلام ؛ ولكنهم لم يقطعوا أسباب العلاقة بينهم وبين أقربائهم من المغول

(١) راجع C. D' Ohsson : Histoire des Mongols ؛ و H. H.

Browne : Literary History of Persia ؛ و Howorth : History of the Mongols.

في الشرق الأقصى ، ولذا امتاز عصرهم في إيران بتأثير الأساليب الفنية الصينية في فنون إيران .

حتى أن حلفاء هولاء لم يفتنوا في بداية الأمر الى ما في نمو النظام الاقطاعي في إيران من خطر على دولتهم ، فدب اليها الانحلال وانقسمت إيران بعد سقوط هذه الأسرة الى دويلات محلية ، كالدولة المظفرية في إقليم فارس وكرمان ، ودولة الكرك في هراة ، ودولة الجلائريين في العراق ، وغيرها من الدويلات التي ظلت قائمة حتى قضى عليها تيمورلنك في نهاية القرن الثامن الهجري (الراح عشر الميلادي) ، حين استقر له الأمر في بلاد ما وراء النهر ، وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيها إيران وجزءا من جنوبى روسيا والهند وهزم جيش بايزيد سلطان الأتراك العثمانيين عند أنقرة سنة ٨٠٤ هـ (١٤٠٢ م) .

وبعد وفاة تيمورلنك سنة ٨٠٧ هـ (١٤٠٥ م) أفلح ابنه شاه رخ في الاستيلاء على عرش إيران وبلاد ما وراء النهر ، واتخذ مدينة هراة عاصمة له ، فازدهرت فيها الفنون والآداب على يده وفي عهد خلفائه ، حتى قامت الأسرة الصفوية سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) وتطور الفن برعايتها تطوراً أدى الى قيام طراز فنى جديد .

ومهما يكن من الأمر فقد دمر المغول في فتوحاتهم كثيرا من الممدد ، وهرب من طريقهم ، الى مصر وغيرها من الأقطار الاسلامية ، كثير من الصناع والفنانين ، ولكن كل هذه الأحداث كانت عارضة ، فان هولاء كو وخلفاءه كانوا يشملون رجال الفن بتأثيرهم ، بل كانوا حين يخربون المدن يعنون باسقاذ الفنانين وأرباب الصناعات . والواقع أنهم أصابوا قسما وافرا

من التوقيع في النهضة بالفنون والصناعات والآداب . أما تيمورلك فقد كان الحراب يتبع جيوشه أينما حلت ، وكانت قصوته مضرب الأمثال ، ولا سيما أن صحاياه في إيران والمند وآسيا الصغرى كانوا مسلمين مثله ؛ ولكنه ، إن كان قد نزل دهل وشيراز و بغداد ودمشق ، فقد فعل ذلك لتجميل عاصمته سمرقند التي كان يعمل على أن تصبح عروس الشرق في المدنية والفنون ؛ بل إنه ذهب الى حد اعتبار الاشتراك في بناء عمارته فرضا على مهرة البنائين في الأقاليم المختلفة من دولته ؛ فكان يستقدمهم ، وكانوا يأخذون على عاتقهم تحقيق مشروعاته ، كما كان الأمر في نظام « الليتورجيا » Leiturgia أو « العمل للشعب » عند الاغريق القدماء ، حين كان الأغنياء أو القادرون على عمل من الأعمال يكلفون بعمله أو بالاتفاق عليه فترة من الزمن ، مساهمة منهم في الخدمة الاجتماعية .

والواقع أن التخريب الذي ينسب الى غارات المغول وبلغ في نتائجه بعض المبالغة ؛ فقد حدث حقيقة أن كسدت صناعة البناء ، وتهتمت عمارت كثيرة ، وهاجر الصناع والفنانون الى آسيا الصغرى وإلى مصر كما ذكرنا ، وكما يظهر من قول المؤرخ المصري تقي الدين المقرئى : " فلما خرب المشرق والعراق بهجوم صاكر التري منذ كان جنكركخان في أعوام بضع عشرة وسقائة الى قتل الخليفة المستعصم ببغداد في صفر سنة ٦٥٦ كثر قدوم المشاركة الى مصر وعمرت حافى الخليج الكبير وما دار على بركة الفيل وعظمت عمارة الحسينية ^(١) " .

ولكن ما فعله المغول وتيجور وحلفاؤه في سبيل الفن وتشجيع الفنانين يجعلنا نتخلى الطرف عما حدث في حروبهم الأولى من تدمير واضطهاد . وبعد فان الطراز الإيراني الترى يمتاز بأنه مشبع بالأساليب الفنية الصينية التى غمرت إيران نفسها وما جاورها من البلدان التى تأثرت بفنونها ، ولا سيما مصر فى العصر الفاطمى ^(١) .

أما فى العمارة فان بناء الأضرحة المشيدة على شكل الأبراج ظل شائعا فى عصر المغول كما كان فى عصر السلاجقة . ويظهر ذلك جليا فى ضريح المشيد فى مدينة مراغة والذى ينسب لاحدى بنات هولاكو ، وهو مكون من برج مزين بنسفساء من الفخار المطلق وفوقه هرم ذو قاعدة مربعة ، ولكن الأضرحة ذات القباب زادت عظمتها ونعامة ، بارتفاع مساحتها وارتفاعها وبكثرة استخدام العقود فيها كما نرى فى ضريح السلطان البليانو خدابنده فى مدينة سلطانية ، حيث نلاحظ أن المهندس قد توصل الى زيادة تأثير العلو والارتفاع بأعمدة بناها حول قاعدة القبة كأنها امتداد المشوفة ^(٢) .

على أن أشهر الأضرحة التى تنسب الى الطراز الإيراني الترى موجودة فى قرابة بسمرقند ، دفن فيها كثيرون من أفراد الأسرة التيمورية . وأبداع هذه الأضرحة على الإطلاق هو ضريح تيجورلنك نفسه « جورامير » ، بنى

(١) انظر فى كتاب « كنوز الفاطميين » (ص ١٦٥ - ١٧٢) ما كتبناه عن تأثير الصين فى الفنون الإسلامية ، وما أشرفنا اليه من مصادر ومراجع .

ومراجع ما كتب الأستاذ فيت من المواقف فى ترجمة كتاب البلدان للبغوي ، ولا سيما ص ٤٩

(٢) راجع E. Diez : Die Kunst der islamischen Völker ص ٨٢ وما بعدها .

سنة ٨٠٨ هـ (١٤٠٥ م)؛ ويتكون من قاعة صليبية الشكل في مثنى تقوم فوقه اسطوانة عليها قبة مضلعة . والاسطوانة مزينة بشرائط من الكفاة الكوفية بقوالب الطوب المطلى بالمينا، كالطوب الذي يغطي أصلا القبة نفسها . ولا ريب في أن مظهر هذا الضريح من الخارج ومن الداخل، بما فيه من حنايا ومقرنصات، يبعث في النفس الرهبة والاعجاب، ويجعله من أروع المائر الإسلامية على الإطلاق (أنظر شكل ١٤) .

أما المساجد في الطراز اليراني المفضى فقد زادت أناقة واتزاناً كما يظهر في مسجد قرامين وفي جامع جوهر شاد بمدينة مشهد . ويمتاز هذا الجامع الأخير بناسب أجزائه المختلفة . وشاع في عصر التيموريين إنشاء المساجد التي تعلوها قبة ضخمة ويؤدي إليها مدخل عال يفتت النظر بعظمته ونفائته . ومن أبدع المائر التي تنسب إلى القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) الجامع الأزرق الذي شيد بمدينة تبريز في منتصف هذا القرن . وكانت في وسطه قاعة كبرى عليها قبة وحولها قاعات أخرى وفي أحد جوانبها مقبرة مقنطرة أو مقبية . وقد زين هذا المسجد بفسيفساء من الخزف غاية في الإبداع والجمال، وفيها اللون الأزرق الفاتح والأزرق الغامق والأسمر والأخضر الغامق، كما أن فيها بعض الفروع الساتية المذهبة .

وقد عظم شأن المدارس في العصر التيموري؛ ولكن لم يطرأ على بنائها في هذا الطراز تغيير كبير . ومن الأمثلة التي لا تزال باقية في حالة جيدة مدرسة نوحرد على مقربة من الحدود الأفغانية؛ وقد شيدت سنة ٨٤٩ هـ (١٤٤٥ م) . على يد مهندسين معماريين من شيراز؛ وتتكون من صحن مربع تحيط به أربعة إيوانات ذات طابقيين وأقنية اسطوانية الشكل وعقود

إيرانية مدبة . ومما يلاحظ في كثير من تلك المدارس وجود منارة اسطوانية مرتفعة تحف بجانب المدخل المستطيل الشكل أو المربع ، ويتوسط المدخل عقد إيراني كبير .

واستلهم البنائون الجص بكثرة في زخارف العمار الإيرانية الترية ولا سيما في المحاريب ، ولكن التجديد الحقيقي في زخارف العمار التي تنسب إلى هذا الطراز إنما هو استخدام الحزف والقاشاني المختلف الأنواع . والواقع أن أولئك الفنانين أتبع لهم أن يعملوا في الزخرفة بقوالب الأجر ونسيفساء القرميد والحزف إلى غاية الإبداع والافتقار ، ولا سيما في العصر التيموري الذي يسب إليه المسجد الأزرق في تبريز . وقد غلت هذه التسمية على المسجد المذكور للون القاشاني الذي يغطي جدرانه . ولا ريب في أن النسيفساء الخزفية في هذا المسجد تبدو كأنها رسمت بدقة توازي دقة الفنانين الذين كانوا يشتغلون بزخرفة صفحات الكتب وتذهيبها ، فضلا عن أن هذه النسيفساء الخزفية المتعددة الألوان تذكر بما أولع به القوم في بلاد ما وراء النهر ، من تعدد الألوان في سجادهم .

وعنى الصناعون في ذلك العصر باستخدام المقرنصات أو الدلايات في تزيين الممار رعاية تذكر بما اتجه إليه زملاؤهم في الطراز الأندلسي المغربي ، كما نرى في قصر الحمراء ، حيث أسرف الصناعون في استخدام المقرنصات إسرافا كاد يؤدي إلى الملل وقد البساطة الفنية ، فيما افصح الإيرانيون في استعمال هذه الزخارف بدون مبالغة كعقد عمارتهم الاتزان والاحتشام .

على أن الفنانين الإيرانيين في عصر المغول كانت لهم مهارة عظيمة في كسوة الممار بتجسيم من القاشاني ، يملأون ما بينها من الفراغ بلوحات

أخرى صليبية الشكل، كما استخدمت المحاريب المصنوعة من القاشاني اللامع
 ذي البريق المعدني (انظر شكل ٣١ و ٣٢) . والطاهر أن مركز صناعة
 هذا القاشاني كان قد انتقل في ذلك العصر من مدينة قاشان الى قرابن .
 أما في العصر التيموري فقد اقضى عهد القاشاني ذي البريق المعدني،
 واستخدمت لكسوة الجدران تزيينات مختلفة الألوان .

ويظهر تأثير الشرق الأقصى واضحاً في العناصر الزخرفية التي استخدمت
 في الطراز الايراني المعمول، كالحیوانات الخرافية والصور لأدمية ذات السحنة
 الصينية . واحتفظت بغداد بشهرتها في كتابه المصاحف بالخط الجميل وتدهيها،
 وأصاب الخطاطون فيها توفيقاً عظيماً في الخط السخى الكبير . وكانوا يحدّدون
 الحروف بالذهب ويزينون الأرضية بالعروق النباتية الجميلة . وفي نهاية القرن
 الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) انتقلت الرعامة في هذا الفن الى مدينتي
 تبريز وممرقند .

والواقع أن فنون الكتب ازدهرت في عصر الممّول ازدهاراً سوف
 نعرض له في الصفحات القادمة . وحسبنا أن مذكر الآن أن المصورين كانوا
 يشتركون أحياناً في رسم زخارف القاشاني والحرف، وأن الأساليب الفنية
 الصينية كانت غالبية في بداية عصر الممّول، ثم هضمها الإيرانيون وحوّروها
 تحويراً جعلها توافق روحهم الايرانية والاسلامية . وثمة مخطوطات رى
 في بعض صورها تأثير الأساليب الفنية الصينية كما نرى في البعض الآخر فناء
 الأصول الموروثة عن المدرسة السلجوقية . وخير مثال على هذا مخطوط من
 كتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين يرجع الى سنة ٧١٤ هـ (١٣١٤ م)،

لا يزال جزء منه محفوظا الآن في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن، والجزء الآخر في مكتبة جامعة أدنبرا .

وشهد الطراز الإيراني المفعول تجديدا في فن الخط الجميل فاستدع مير علي خط « نستعليق » وبلغ هذا الخط غاية الجمال والابداع على يد سلطان علي المنشهدي ، الذي سمي « سلطان الخطاطين » وقد توفي سنة ٩١٩ هـ (١٥١٣ م)^(١) .
أما صناعة السجاد فليس لدينا ما يشهد ازدهارها في ذلك العصر اللهم إلا في بلاد القوقاز التي كانت تنتج أنواعا من السجاد ، قوام زخارفه حيوانات نمرائية وحقيقية مرسومة بطريقة اصطلاحية ظاهرة . بينما بدأت الأقاليم الإيرانية نفسها في صناعة السجاد ذي الجمالة ، أي الصرة ، ولكن هذه الصناعة لم تبلغ عصرها الذهبي إلا في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) .
وطبيعي أن انتشر الحرير الصيني في إيران على يد الممول ، وقلد الإيرانيون زخارفه أكثر مما كانوا يفعلون قبل ذلك ، فانتجوا أنواعا جيدة من الديباج كانوا يصدرونها إلى البلاد الأجنبية ، وقد عثر على نماذج منها في بعض المقابر بمدينة فيرونا Verona الإيطالية . وكانت زخارفها من الحيوانات النمرائية والزهور الصينية والكتابات العربية .

على أن هذا الطراز لم يصب نجاحا كبيرا في صناعة المعادن ، بل إن الدقة التي صرفناها في الطراز السلجوقي عند العناية الذين اشتغلوا بتطبيق البرونز والنحاس بالمعادن النفيسة ، هذه الدقة اختفت أو كادت ، اللهم إلا على السيوف

(١) انظر Huart : Calligraphes et Miniaturistes ص ٣٢١ — ٢٢٢

« دراجع تحت » « بهدايش خط وخطاطان » (بالإيرانية) تأليف حاج ميرزا عبد الحميد سادات إيراني ، ص ١٥٨ — ٢٦٠ (طبع مصر سنة ١٣٢٥ هـ) .

والحنابر والحوذات . وقد ظهرت في ذلك العصر الحوزة الناقوسية الشكل التي كانت تلبس فوق العمامة ، وكان يتصل بها جزء لوقاية القسم الأعلى من الوجه وفيه فتحتان للعينين . أما السيف المستخدم في هذا العصر فكان مستقيماً ذا نصل عريض ، قد طبقت فيه غالباً زخرفة تمثل رسم العراك بين اثنين والعنقاء . وعلى كل حال فإننا نقبل في العماير والتحف التي تنسب إلى عصر المغول وعصر تیمور وخلفائه ما امتازت به إيران في الفنون الإسلامية من محافظة على قسط وافر جداً من أساليبها الفنية القديمة ، ومن ميل إلى رسوم الكائنات الحية وإلى الزخارف النباتية الرشيقة .

وصفوة القول أن عصر المغول ، ولا سيما عصر خاقان تیمور ، كان عصر نهضة عظيمة في الفنون والآداب ، ولعله من الناحية الفنية أقوى العصور في إيران على الإطلاق .

الطراز الصفوى

أفاح الشاه اسماعيل فى أن يستولى على عرش إيران سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٣ م) وأن يؤسس الأسرة الصفوية نسبة الى الشيخ صفى الدين أحد الأولياء فى مدينة أردبيل . وهى أولى الأسرات التى أصبح المذهب الشيعى فى عهدها المذهب الرسمى لبلاد إيران . وكان طيعيا ألا يتركها العثمانيون — وهم أبطال الجنس التركى والمذهب السنى — آمنة فى أملاكها المترامية الأطراف ؛ فقامت بين العثمانيين والإيرانيين حروب ، انتهت باستيلاء الترك على الجزء الغربى من أملاك الدولة الصفوية ؛ واضطرا الإيرانيون الى أن يقيموا داخل حدودهم الطبيعية ، وأن يلتفتوا الى تقاليدهم الوطنية القديمة ، فبعثوا فى البلاد نهضة إيرانية حقة ، وصلت بها فى الميدان الثقافى الى الذروة العليا ، ولا سيما فى عصر الشاه عباس الأكبر .

ويمتاز الطراز الفنى الذى ازدهر فى إيران على يد الأسرة الصفوية بأن كل الأساليب الفنية التى كانت إيران أخذتها من الشرق الأقصى فى عصر المغول والعصر التيمورى تطورت ، وعضمتها الذوق الإيرانى ، فبعثت الشقة بينها وبين أصولها الصينية ؛ كما يمتاز أيضا بزيادة الميل الى قصص الأبطال الإيرانيين القدماء ، وبالأقبال على تصوير هذه القصص فى المخطوطات وفى غيرها من التحف الفنية ؛ وعنى الفنانون فضلا عن ذلك بدراسة بعض بواحي الطبيعة والحياة اليومية ، وتحمل ذلك فى صورههم وفى الزخارف التى استعملوها .

وقد زاد عدد المراكز الفنية في إيران ، وكانت تبرز عاصمة الأسرة في البداية ، فصل فيها أعلام الخطاطين والمذهبيين والمصورين والمجملين ، وأثر شاطهم في ميادين فنية أخرى ، فامتد نفوذهم الى تصميم العسيفساء الخزفية التي كانت تزين حدران العماث وقبابها ، كما ظهر أيضا في زخارف المنسوجات بأنواعها المختلفة . ثم نقل الشاه عباس مقر الحكم الى إصفهان في نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وعنى بتجميلها ، وبنى فيها المساجد والقصور ، وأقام الطرق المعبدة ، فأصبحت هذه المدينة من أزهر مدن الشرق ، وصارت في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) المحور الذي تدور حوله الحياة الفنية الإيرانية ، وطفى فيها أسلوب رضا عباسي الذي سيأتي الحديث عنه في الصفحات القادمة .

وإذا أردنا أن نفهم طبيعة هذا الطراز الصفوي وجب علينا أن نذكر أمرين : الأول نحو العلاقات بين إيران ودول الغرب واتصال الأمراء الصفويين بالأسرات الحاكمة في أوربا ، والثاني لقاء ما كان بين إيران والشرق الأقصى من علاقات فنية قديمة .

على أن خلفاء الشاه عباس لم يلبثوا أن انصرفوا الى الاستبداد والخلاعة فاستطاعت الدولة العثمانية أن تحتل إقليم العراق ، الذي كان من أملاك الصفويين الى سنة ١٠٤٨ هـ (١٦٣٨ م) ، حين استولى السلطان مراد الرابع على بغداد وضم بلاد العراق الى الدولة العثمانية ، بعد أن قامت فيه على يد الايرانيين أضرمة نخمة ليجار رجال الشيعة .

وأخذت عوامل الضعف تدب في الدولة الصفوية ، وقلت عناية امراءها بالفن ورجاله ، فساء نوع المنتجات الفنية وكثر الانتاج بالجملة ،

للاسواق وأصحاب الذوق العادي، ولا سيما الغربيين الذين كانوا يقنعون من تحف الشرق بكل عجيب خارج من المألوف .

وقد كان الأفغان خاضعين للدولة الصفوية ثم ثاروا عليها في عهد الشاه حسين، وهزموه سنة ١١٣٥ هـ (١٧٢٢ م) . وسقطت إصفهان في يدهم، فكان هذا الحادث إيذانا بسقوط الصفويين، وإن كان بعض أمراءهم ظلوا بعد ذلك يحكمون نحو عشرين في إقليم مازندران جنوبى بحر قزوين .

ومن أبدع المآثر التى تنسب الى الطراز الصفوى ضريح وجامع الشيخ صفى الدين بآردبيل . وقد بدئ تشييده فى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ، وتم فى منتصف القرن الثالى . ويتكون هذا الضريح من مدخل ضخم تليه حديقة مستطيلة توصل الى المئذنة التى تحيط ببناء داخلى، يقع الى يساره الجامع القديم . وهو عجيب ومتمن الشكل، فيه ستة عشر عمودا من الخشب، وفيه حنيات للتوافذ، ولا محراب له، ولما تقع القبلة فى اتجاه مدخله . وإلى يمين المئذنة ضريح الشيخ صفى الدين ويجواره هو من الأجر، فى جانبىه الأيسر عقد كبير مدبب تعلوه حلية من المقرنصات، وفى البهو عدد من التوافذ، فوقها وتحتها زخارف من الصيغاء الخرفية .

ومن أنظم المساجد الصفوية مسجد الشاه فى إصفهان، فهو يمتاز بامتداده وضخامته وجمال تخطيطه على الرغم من أن إيواناته الثلاثة غير متصلة، مما يفقد البناء شيئا من الارتباط والتماسك .

أما المدارس فأبدعها مدرسة مادرشاه وقد شيدت فى بداية القرن الثانى عشر الهجرى (نحو سنة ١٧٠٠ م) وتمتاز بإيواناتها العظيمة وطابقين، وبالقاعة ذات القبة الكبرى فى إيوان القبلة (انظر شكل ٢٦) .

وقد أقيمت أضرحة عظيمة لأئمة الشيعة وكبار رجالاتهم في العراق ، ولا سيما في كربلاء وسامرا والتجف ، وكانت تمتاز بقبابها البصلية الشكل ومتاراتها الأسطوانية المرتفعة .

وكانت المآثر الدينية في العصر الصفوى تحلى بالفسفااء الخرفية ذات الألوان الجيلة ورسوم الزهور والفروع البائية البديعة ، مما أكسبها طابعا خاصا تجلى فيه ما للإيرانيين من ذوق جميل ، وغرام بالفن ، ودراية بما للألوان الهادئة المنسجمة من مظهر وجاذبية .

على أن الطراز الصفوى عنى على الخصوص بالقصور وتخطيط المدن وتشيد المرافق العامة ، كما تجلى في إصمهان التى عمل الشاه عباس الأكبر وخلفاؤه على تجميلها بالمآثر الجيلة التى تحيط بميدانها المتوسط «ميدان شاه» ، فضلا عن الحدائق والأشجار المنروسة في الطرقات الطويلة لمعبدة ، مما جعل تلك المدينة آية في الحسن والنظام كما يظهر من وصف الرحالة الفرنسى جان شاردان Jean Chardin (١٦٤٣ - ١٧١٣) الذى زارها في عصرها الذهبي ، وأعجب بقصورها الأنيفة المشيدة في الحدائق الغناء ذات الفسفيات الجيلة ، وما الى ذلك مما امتازت به إيران ، وكان الشعر الايرانى خير مرآة له .

ولم يبن الصفويون بتشيد القصور فحسب — كقصر جهل مستون وهشت بهشت وآينه خانه — بل عنوا أيضا بتشيد الأسواق والخانات في المدن الكبيرة والطرقات التجارية الرئيسية . والواقع أن معظم المآثر الايرانية في العصر الصفوى من مساجد وأضرحة ومدارس وخانات وأسواق وقصور ، تشترك في طابعها الفنى العام وتمتاز بما فيها من الاتزان وجمال النسب .

أما جدران القصور الصفوية فكانت تكتسى بتريعات القاشاني المحلاة
بأجزاء من موضوعات زخرفية، تتكون في مجموعها صوراً وثيقة الصلة بالصورة
التي كانت ينتجها أعلام المصورين في ذلك العصر؛ كما كانت الأسقف
والجدران تزين بالتطعيم أو النقوش على «اللاكيه» .

وسوف نرى عند الكلام عن فنون الكتاب أنها وصلت إلى أوج عزها
في بداية العصر الصفوي فأصبحت إيرانية لها ودما . وذاع صيت تميز
في إنتاج المصاحف الفنية الفاترة وتذهيب صفحاتها الأولى والأخيرة فضلاً
عن رؤوس السور وعلامات الأجزاء والأحزاب؛ وزاد إنتاج المخطوطات
الجميلة من الشاهنامه ودواوين الشعراء ولا سيما نظامي وجلبي وسعدي؛ وكان
المذهبون يصبون أبعد حدود التوفيق في دقة مزج الألوان وإتقان الرسوم
الهندسية والفروع النباتية إتقاناً يبدو فيه التوازن والتسائل ولا يترك زيادة
لمستريد؛ ولا يظهر إتقان هذه الرسوم في المخطوطات لحسب؛ بل إننا نراه
في تريعات القاشاني على الجدران والقباب . أما المجلدون فقد أتقنوا إنتاج
المجلود المذهبة ذات الطبقات والمناطق المختلفة البروز .

وكان المصور العظيم « بهزاد » حلقة الانتقال من الأسلوب التيموري
في النقش والتصوير إلى الأسلوب الإيراني البحت في عصر الدولة الصفوية؛
ونفع كثير من تلاميذه . وبدأت عادة تأليف المرقعات بجمع الصور
المستقلة ونماذج المخطوط المنسوبة إلى أعلام الخطاطين والمصورين . ثم ظهر
المصور رضا عباسي؛ وتبعه كثيرون من الفنانين بأصفيهان وغيرها من البلدان
الإيرانية في رسم السيدات والعلماء ذوي القدود المشوقة .

والواقع أن ازدهار فن النقش والتصوير كان له صدى في سائر ميادين
الطراز الصفوي؛ فامتد نفوذ المصورين إلى رسوم السجاد والمنسوجات

والخزف فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر
والسابع عشر بعد الميلاد) .

وسوف يأتى الكلام عن هذه الآثار الفنية النفيسة التى تعد من بدائع
الفن الايرانى فى عصوره المختلفة ، فرى السجاجيد الثمينة ذات الألوان
الغنية ، والرسوم المختلفة الوثيقة الصلة بزخارف جلود الكتب ، كما ترى
المنسوحات ذات الزخارف التى تشبه رسوم المخطوطات وتعبر عن غرام
الايانيين بالحدائق وبالقصص المستمدة من تاريخهم الوطنى .

ومما يمتاز به الطراز الصفوى فى ميدان الأسلحة استخدام السيوف
المقوسة عوضاً عن السيوف المستقيمة المريضة التى استخدمت فى عصر
التيموريين ، فضلاً عن الخناجر الصفوية التى ذاع صيتها فى أنحاء العالم الاسلامى
بجمال زخارفها النباتية والحيوانية .



على أن نود أن نتحدث عن بعض ميادين الطرز الايرانية كوحدة قائمة
بذاتها ، ليسنى لغير الاختصاصيين من القراء أن يقفوا على بدائع ما أنتجه
الايانيون فى العمارة وفنون الكتاب والخزف والسجاد وغير ذلك ، وليمكنهم
أن يروا الطابع العام الذى يميز هذه الآثار الفنية عن غيرها فى سائر الأقطار
الاسلامية .

وسوف يتاح لنا فى الصفحات التالية أن نعرض ، بشئ يسير من
التفصيل ، بعض ما أبعثنا فى هذه المقدمة عن الطرز الفنية المختلفة التى
ازدهرت فى الحضبة الايرانية وفى بعض الأقاليم التى خضعت للايانيين من
الوجهة السيامية أو الثقافية .

العمارة

إذا تذكرنا أن الفن هو تعبير الإنسان عن إحساسه الروحي، ورجحه خياله وعاطفته، عرفنا أن الذي يعيننا من العمارة في تاريخ الفن ليس ما يقوم فيها على العلوم الرياضية، وإنما المظاهر التي لا نستطيع شرحها أو تفسيرها بالاستنباط أو الأدلة الميكانيكية والعلمية . ولعل هذا أكبر الفرق بين ما يعنى به المهندس في دراسة العمارة وما يعنى به مؤرخ الفن .

والمعروف أن فن العمارة عند الغربيين له منزلة عالية . وهم يفرقون بين الفنون الجميلة وبين الفنون التطبيقية والزخرفية، فيسمون الأخيرة في بعض الأحيان الفنون الفرعية^(١) Minor Arts ؛ لأنهم يذهبون إلى أن المصور أو المثال في درجة أرق من الصانع الفنان . وهذا صحيح بالنسبة للفنون الغربية، ولكن الطرز الفنية الإسلامية كلها ليس فيها إلا العمارة من ناحية، ثم هذه الفنون الزخرفية، التي يسمونها فرعية، من ناحية أخرى ؛ لأن الفن الإسلامي لم يعرف المثالين ؛ كما أن نقش اللوحات الفنية لم يكن من طبيعته، ولم ينبغ فيه أمثال رفايل وروبتز ورمبران . فليس في الإسلام من رئيسي وفنون فرعية ؛ وإنما سود الزخارف في الآثار الفنية الإسلامية من عمائر وتحف ؛ بل إن الصانع الفنان في الإسلام كانوا أكبر عون للممارسين في تزيين مبانيهم . ولذا فإن أفضل تقسيم للفنون الإسلامية عامة هو تقسيمها إلى عمارة وإلى فنون زخرفية أو صناعية .

(١) أنظر الحاشية رقم ١ في صفحة ١٠ من كتاب « كوز القاطنين » .



وإذا أردنا أن نقيّم مميزات العمارة الإيرانية بوجه عام وبدون أن ننفذ إلى التفاصيل التي لا تهم غير الاختصاصيين ، وجب علينا أن نعرف المواد التي استخدموها ، وأن نتبين أنواع العناصر التي شيدوها ، والعناصر المعمارية التي ابتدعوها أو نبغوا في استخدامها ، ثم الأساليب الزخرفية التي اتخذوها لتزيين مبانيهم .

والمعروف مما كتبه الجغرافيون في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وما بعده أن إيران كانت عامرة بالمدن الكبيرة ، وأن هذه المدن كانت غنية بأبنائها العظيمة ، ولكن الواقع أن العناصر الإيرانية التي ترجع إلى العصور الإسلامية القديمة لم يبق منها شيء كثير . ومع ذلك فإتينا — بفضل الآثار التي لا تزال باقية ، والانفاض التي كشفها المتقربون عن الآثار — نستطيع أن نستنبط من الحقائق ما تقف منه على تأثير العمارة الإيرانية الساسانية على العمارة في الأقطار الإسلامية عامة وفي إيران خاصة ، كما نستطيع أن نتبين خواص العمارة الإيرانية ، وما كان لها في العمارة الإسلامية من شأن عظيم .

ويمكننا ، بوجه عام ، أن قسم تاريخ العمارة الإيرانية إلى أربع مراحل كبيرة : الأولى من الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الرابع الهجري (بداية الحادي عشر الميلادي) ، والثانية من بداية القرن الخامس حتى السابع (الثالث عشر الميلادي) ، والثالثة في القرن الثامن (الرابع عشر الميلادي) ، والرابعة من القرن التاسع إلى الحادي عشر (الخامس عشر إلى السابع عشر بعد الميلاد) .

ففي المرحلة الأولى تطوّرت الأساليب الساسانية تطوّرا بطيئا . ولم يبق لنا من عمارتها هذه المرحلة إلا أطلال غير ظاهرة ، فلا بدّ من الاعتماد على ما كتبه الجغرافيون والمؤرخون العرب عن المساجد الأولى في إيران والعراق . أما المرحلة الثانية فلا تزال بعض عمارتها قائمة ، ومؤرخة أو يمكن تأريخها ، ولا سيما المدارس والمنازل والأضرحة البرجية الشكل . وحلها في وسط إيران وشمالها الشرق .

وقد خلفت المرحلة الثالثة عددا وافرا من المآثر التي امتازت معظمها بالعظمة وإبداع السب وحسن التخطيط والعمل على بلوغ الكمال والاتقان . أما المرحلة الأخيرة فقد بلغت فيها المهارة الإيرانية عصرها الذهبي على يد تيمور وخلفائه ، ثم برعاية بعض ملوك الأسرة الصفوية ، فشيدت المآثر الفخمة من مساجد وأضرحة وخانات وأسواق وقناطر وقصور .

مواد البناء

استخدم الإيرانيون الطوب والجمر والخشب . وكان استخدام الطوب أمم ، لأن نقل الجمر من المحاجر كان يتطلب نفقات طائلة ، ولكم لم يكونوا مضطرين إلى ذلك مثل أهل العراق ، الذين لم يكن لهم بد من استخدام الآجر ، لقلة الخشب والجمر ، بينما كان الجمر والخشب موجودين في إيران ، فشيد الإيرانيون في العصور القديمة بعض المآثر الحجرية ، كما شيدوا في العصر الإسلامي بعض الأبنية من الجمر ، تحدث المؤرخون والجغرافيون عنها ، ولا تزال أبقاض بعضها قائمة إلى اليوم .

واستعمل الإيرانيون الجص والقاشاني في زخرفة عمارتهم ، كما سئرى في الصفحات التالية وفصلا عن ذلك استعملوا الطوب نفسه في الزخرفة ،

فكانوا ينشئون منه الأشكال الهندسية وأشرطة الكتابات وما إلى ذلك من الرسوم لترتين المآثر والمآذن .

ولعل استخدام الطوب والأحجار الصغيرة في العمارة الإيرانية منذ العصور الأولى هو الذي صرف البنائين عن ترين المآثر بالحليات المعمارية المجسمة التي نرى مثلها في العمارة الفوطية مثلا، والتي لا يمكن إتقانها إلا بختها في الأحجار الكبيرة نحتا دقيقا . وفضلا عن ذلك فإن قلة النغفات شجعت المماريين الإيرانيين على كثرة تشييد المباني ومهدت لهم طريق التجارب والابداع فيها، مما لا يتيسر تماما في المآثر الحجرية ذات النغفات الطائلة .

وامتازت بعض البلدان الإيرانية - ولا سيما شیراز وإصفهان - باستخدام السقوف الخشبية القائمة على الأعمدة ، كما أن بعض المساجد القديمة كان فيها أعمدة من الخشب ، وشيّد الإيرانيون بعض الفباب الخشبية الكبيرة ، ولا سيما في قزوین ونيسابور .

تخطيط المآثر وزخرفتها

تأثر تصميم المآثر الإيرانية في الإسلام ببعض الأساليب المعمارية التي ورثها الإيرانيون عن العنود القديمة التي ازدهرت في الحصبة الإيرانية وفي بلاد الجزيرة ، كالبدو ذي الأعمدة الرفيعة والمداخل ذي المقعد الكبير ، كما اختلف تصميم المآثر في بعض المقاطعات الإيرانية عنه في البعض الآخر ، بحسب التقاليد المحلية والأحوال الجوية ، فكان أهل الشمال ، مثلا ، يما فيه من البرد القارس يميلون إلى المساجد المسقوفة المعلقة ، بينما أقبل أهل الجنوب على تشييد المساجد ذات الصحن والأبهاء المكشوفة .

ولكن تصميم المباني الإسلامية الإيرانية كان بسيطاً إلى حد كبير، وكان المماريون يعرضون هذه البساطة بالعناية بالخاروف، وبالاقتناع بنضارة الألوان في الكسوات الخشبية . والواقع أننا نرى تبايناً عظيماً بين ما في الممار الإيرانية من بساطة المظهر الخارجي وما ينبعث في داخلها من صحر جذاب وثروة زخرفية عجيبة .

ومما يزيد زخارف الممار الإيرانية الإسلامية فخامة ما في رسومها من تعادل وتناسب، ومن ذوق سليم، أدركها المماريون بتقسيم الجدران إلى إطارات أو حشوات كبيرة أي " بانوهات " تناسب السطح وتحمف السام الذي قد يبعث التكرار المعروف في الطرز الإسلامية عامة .

والحق أن للممار الإسلامية في إيران لا تمتاز بتنوع عناصرها المعمارية بقدر ما تمتاز بالذوق السليم، والوضوح، مع الدقة والنسب الصحيحة المترنة في جمع تلك العناصر والتأليف بينها .

أنواع الممار الإيرانية في الإسلام

شيد الإيرانيون في العصر الإسلامي كثيراً من المساجد والأضرحة والمدارس والأسواق والخانات فضلاً عن القصور الجميلة .

أما المساجد فقد كان أقدمها ذا إيوانات فيها أعمدة أو أكتاف . وكان استخدام الأعمدة الخشبية في بعض الأحيان سبباً في سرعة تدهم المساجد ، ولكن استعمال الأعمدة الحجرية أو المصنوعة من الطوب أصبح شائعاً منذ القرن الثالث الهجري . ولم تكن هذه المساجد الإيرانية الأولى تختلف كثيراً من سائر المساجد في العالم الإسلامي في ذلك الوقت .

على أن أئين العناصر الإيرانية البحتة في عمارة المساجد ترى في أبنية المدارس ، وهي كليات دينية تشبه المساجد في تصميمها ، وقد نشأت في إيران على يد السلاجقة ، الذين اتخذوها — كما اتخذها المغول والتموريون من بعدهم — أداة لنشر تعاليم المذهب السني . أما تخطيطها ، فقوامه صحن مكشوف ، تطل عليه قاعات ذات قباب ، ويشكّون من كل منها إيوان في وسط كل وجهة من الوجهات الأربع التي تشرف على الصحن ، وتحل بالإيوانات قاعات ، في طابقين ، يسكنها الأساتذة والطلبة . وأقدم المدارس التي لا تزال قائمة في إيران مدرسة على مقربة من المسجد الجامع في إصفهان ، وترجع إلى منتصف القرن الثامن الهجري (الرايع عشر الميلادي) والواقع أن أعظم الجوامع الإيرانية خليط في تصميمها بين المدرسة والمسجد ذي الإيوانات والأعمدة أو الأكاف ، وتمتاز بأن إيوان القبلة فيها كبير ينفذ للصلاة ، وعلى جانبيه قاعات ذات قبوات ويمكن الوصول إليها من الصحن ، وفوق هذا الإيوان قبة كبيرة .

وتجمل طبيعة الشعب الإيراني وجهه للهدائي والمياه الجارية مما نراه من وجود فسقية في صحن المسجد تحف بها الشجيرات والزهور . وكانت الأضرحة في إيران أعم منها في سائر الأقطار الإسلامية ، ولا غرو فقد كان الإيرانيون يعظمون أولياء الله ويعنون بذكراهم . وكانت الأضرحة أبنية مرصعة وذات قبة تشيد للأولياء والصالحين ، مما يكسبها طابعا دينيا ، بينما كان الأمراء والأميرات يدفنون في مقابر على شكل أبراج . أما الأضرحة ذات القباب فقلل المعماريين تأثروا في بنائها بالعمارة الهلنسية والمسيحية الشرقية ، كما أخذ الأمويون قبة الصحرة في بيت المقدس ،

والعباسيون القبة التي لا تزال قائمة في سامرا والتي يظن أنها مدفن الخلفاء العباسيين المنتصر والمعتز والمقتدر^(١). ومن أقدم هذه الأضرحة الإيرانية ضريح اسماعيل بن أحمد الساماني (٢٩٥ هـ / ٩٠٧ م) ، وضريح السلطان سنجر السلجوقي (٥٥٢ هـ / ١١٥٧ م) .

وكانت مقابر أفراد الأسرات الحاكمة أبراجا اسطوانية في معظم الأحيان، ولها سقف مخروطي الشكل، مما يثبت العلاقة الوثيقة بينها وبين خيام الأمراء عند القبائل الرحل مآسبا الوسطى . وكانت بعض هذه الأبراج ذات جدران مضلعة فتصنع نجمة الشكل، كما في أبراج دماوند والري وفرامين . وعنى الإيرانيون بتشييد الخانات الضخمة لماوى المسافرين والقوافل . وكان أبدع ما في عمائر الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والمعقود الشاهقة، مما يكسبها العظمة والفخامة .

بينما كانت الأسواق في إيران -- كما في سائر الأقطار الإسلامية -- طرقات ذات حوائط صغيرة، ولكنها امتازت بقبوتها العظيمة وعقودها الضخمة كما رى في السوق الشاهاني بمدينة إصفهان .

أما القصور فقد كانت مظهرا من العبقرية الفنية الإيرانية، ولكننا لا نكاد نعرف عنها شيئا قبل القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)

(١) أسطر Herzfeld . Archæologische Reise in Euphrat und Tigrisgebiet

ج ١ ص ٨٣ - ٨٦

(٢) Δ علامة يرا د استخدامها بين الاسم والتاريخ فتدل على الوفاة ، وذلك هوذا ص علامة الصليب التي يستعملها الغربيون قبل تاريخ الوفاة ، والتي ربما كان في استيلاء المسلمين بعض المخرج . راجع كتاب مباحث عربية للدكتور بشر فارس ص ١٨

على الرغم من أنقاض قصر السلطان الب أرسلان التي عثر عليها في نيسابور وأنقاض القصور الأخرى التي كشفت في ساوه والري . وفي العصر الصفوي كانت القصور صغيرة الحجم وكان كل ملك أو أمير يملك عددا كبيرا منها . وقد وصف الأوربيون الذين زاروا إيران في ذلك العصر ما شاهدوه من قصور ، فأطنبوا في ذكر عافيتها من أدلة الترف والعم وحسن التدقيق ، وذكروا سقفوها الدقيقة ، واللوحات المصورة على جدرانها ، والآثاث الفاخر في قاعاتها ، وأشاروا إلى القاعات التي كانت تها في جدرانها طافات لوضع الأواني الخزفية الجميلة ، على نحو القاعة المشهورة في صريح الشيخ صفى الدين بآردبيل .

والمعروف أن أعلام المصورين بين القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) كانوا يستخدمون أحيا في زخرفة جدران القصور وسقفوها بالصور والرسوم ، فضلا عن ذلك فقد استعملت المرايا والمنسوجات النعيسة في تزيين الجدران . وصنعت النواذ الصغيرة من الخشب أو المعدن ، وزينت بالرسوم الهندسية وملئت بالخزف أو الخص والزجاج . أما الأبواب فقد بالغ الفنانون في زخرفتها بالرسوم على "اللاكيه" .

وكانت جدران القصور في القرن الثامن عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) تزين بلوحات زيتية كبيرة تغطي الاطارات أو "البانوهات" التي تناسبها على الجدران . وكانت الأساليب الفنية في نقش هذه اللوحات تشهد بتأثرها بالأساليب الفنية الغربية . ويظن بعض مؤرخي الفنون أنها كانت بريسة فنانين غربيين من ذوى المواهب العادية نزحوا إلى إيران ليظهروا فيها بدلا من العيش في بلادهم وتحمل منافسة ليسوا أهلا لها ، ولكن هذا القول محدود إلى حد كبير بوجود امضاءات مصورين إيرانيين على بعض

هذه اللوحات . وخير الأمثلة لذلك عشر لوحات تحية في مجموعة الدكتور علي باشا براهيم بالقاهرة ، كانت تزين جدران بعض القصور الإيرانية . وهي بالزيت ومساحة كل منها ١٨٥ × ٢٦٠ ستمترا أو أكثر بقليل . وبعضها مؤرخ سنة ١١٤٠ هجرية (١٧٢٨ ميلادية) وعليه إضاء المصور زين العبدین . وموضوعاتها مختلفة ؛ فلي اثنتين منها رسوم أشخاص لعلم من الأمراء والأميرات . وعلى الأخرى رسوم فسقيات أو ماطر فواكه وزهور^(١) . وهذه التحف الفنية الثمينة مديعة على الرغم من تأثرها بالفن الغربي . والواقع أن الفنان احتفظ فيها بالروح الإيرانية ، وأثبت أن العبقرية الإيرانية في التصوير لم تكن وقفا على توضيح الكتب بالرسوم الصغيرة التي سيأتي شرحها في الصفحات التالية .

العقد الإيراني المذهب

عرفت العمارة الإيرانية القديمة العقود نصف الدائرة والعقود المدببة والعقود البيضاوية . وفي القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ذاع استخدام العقد المدبب ، الذي أصبح من ميزات العمارة الإسلامية ، ونقلته عنها بعض الأقاليم القريبة . وسرعان ما عم استعمال العقد المدبب في كل العمائر الإيرانية وصار ينسب إلى إيران ، حيث كان ارتفاعه ينبغ في بعض وجهات مساجدها زهاء عشرين مترا . وكانت العقود الفخمة تكسب المباني الإيرانية سعرا وجلالا عظيمين ، وفي وجهات المساجد كانت القباب والمقرنصات تزين باطن العقد وتعلو المدخل الصغير الذي يوصل إلى داخل المسجد . ولعل أبداع أمثلة العقد الإيراني المذهب ما نراه في مسجد شاه بأصفهان .

القبوات

استخدم المماريون السامانيون القبوات نصف الاسطوانية في لنقطية .
وتنوع الايرانيون المسلمون في بناء القبوات العظيمة ، ولا سيما في عمائر الأسواق
كالسوق الشاهاني في إصفهان ، وفي بعض المساجد كمسجد شاه والمسجد الجامع
في إصفهان أيضا . وتعمل البناء باللبن كان عاملا كبيرا في إتقان القبوات على
الاختلاف أنواعها .

القباب^(١)

والمعروف أن القباب كانت تبنى فوق معابد النار في إيران ، قبل العصر
الاسلامي ، ولا تزال أطلال بعض العمائر الإيرانية الساسانية قائمة ، ويمكن
بوساطتها تصور أحجام القباب التي كانت تعلوها والتي أطلع المماريون
الإيرانيون في إقامتها على قاعدة مربعة ، فسبقوا بذلك روما التي لم تتقن في هذا
الميدان إلا إقامة القباب على دائرة من الأعمدة أو على قاعدة اسطوانية مستديرة .
وقد استخدم المماريون الإيرانيون للوصول إلى هذا الغرض الدلايات أو
المقرنصات ، لتنبهض الأركان بالتدرج حتى تصل إلى مستوى استدارة القبة .
وامتازت القباب الإيرانية بارتفاعها ودقة نسبها وجمال استدارتها ، وكانت
في أكثر الأحيان مصلية الشكل ، وذات ألوان سحرية حذابة بفضل كسوتها
بتريعات القاشاني .

المآذن

كانت أغلب المآذن الإيرانية اسطوانية . وذات زخارف هندسية
في الطوب ، أو ذات كسوة من القاشاني ، وفي أعلاها دحمة تقوم على دلايات

(١) انظر مادة «قبة» في الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الإسلامية .

أو مقربصات وتكسب المأذنة شكل المنار . وقد أصبح لمعظم المساجد منذ القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) مأذنتان محفان بالمدخل وتحتى قاعدة كل منهما حلقة ، اللهم الا فى بعض المساجد مثل جوهى شاد ، فانهما ظاهرتان وتريدان المدخل محفامة وارتفاعا .

والظاهر أن الإيرانيين اختاروا هذا الصرب من المآذن متأثرين بالأعمدة التى كانت تقام لعبادة الشمس منذ العصور القديمة فى الحضبة الإيرانية ، و بعض الأبراج الهندية القديمة ، ومهما يكن من الأمر فإن هذه المآذن الإيرانية تختلف عن سائر المآذن التى بناها المسلمون فى الشام ومصر وشمالي أفريقيا ، فى أنها لا طبقات لها ولا نوافذ . فالمأذنة الإيرانية بناء شاهق مبنى لذاته ، وليس لتباً فيه سلام تقود الى ردهات أو دورات يسير فيها المؤذن . وفضلا عن ذلك فإن المنارة الإيرانية الاسطوانية الشكل والشاهقة الارتفاع قد عم استعمالها فى إيران منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، بينما ظلت المآذن فى القسم الغربى من العالم الاسلامى موكولة الى ذوق الأفراد فلم يتقيدوا فى أغلب الأحيان بضرب معين منها .

والواقع أن المآذن الإيرانية لم تكن تستخدم فى الأذان ، سبب ارتفاعها العظيم ، وانما كان المؤذن يؤدى مهمته فوق سطح المسجد . وقد كتب بعض العلماء أن هذه المنارات الاسطوانية المشوقة يخالها الباطر من بييد « مدخنتات » مصنع من المصانع . وطبعى أن فى هذا التشبيه شيث من الغلو والمبالغة .

المقرنصات^(١)

المقرنصات أو الدلايات حليات معمارية تشبه حلزانيا الحل وترى في العمار مدلاة في طبقات مصفوفة فوق بعضها وتعمل للزخرفة المعمارية، أو للتدرج من شكل الى آخر، ولا سيما من السطح المربع الى سطح دائري تقوم عليه القباب، كما تقوم في بعض الأحيان مقام «الكوايل»، حين تتخذ مسفل دورات المؤذن في المزارات. وأكثر ما استخدمها المماريون الإيرانيون في وجهات المئذنة ولكنهم وقفوا في جعلها لاستقل البناء أو تغطي على أصوله.

الحليات المعمارية المجسمة

سرى أن المعماريين الإيرانيين في الاسلام اتخذوا الزخارف المسطحة من القاشاني لتزيين عمارتهم. والواقع أنهم تجسبوا الحليات المعمارية المجسمة مما نالت تحت المئذنة الأوربية والهندية. وقد كان تزيين الجدران بهذه الزخارف المسطحة التي لا تطل لها أكبر عامل في الوضوح والبساطة، والهندسة والالتزان، وما الى ذلك من الصفات التي تقبل في المعمار الإيرانية، فتكسبها الجمال مع الاعتدال. وحسبنا أن نوارن بينها وبين المباني الهندية في العصر الاسلامي لتبين الفرق الشاسع، فائسا مجد جدران المئذنة الهندية مثقلة بالزخارف المعمارية البارزة والمجسمة، مما يسبب البناء مظهر البساطة، ويكسب هيأته العامة شيئا من التعقيد والاضطراب.

الزخارف الخشبية

أتقن الإيرانيون استخدام الخشب في الزخرفة منذ العصر الساساني كما نرى من الزخارف الخشبية، التي كشفتها البعثة الألمانية في أطلال المدائن

(١) أنظر مادة «مقرنص» في الجزء الخامس (الملاحق) من دائرة المعارف الإسلامية.

(اكتشفون) ، والمحفوظة الآن في القسم الاسلامي من متاحف برلين ،
وكما تشهد بذلك أيضا الزخارف الجصية ، التي عثر عليها بجوار فرامين ،
والمحفوظة الآن في متحف بسلطانيا بالولايات المتحدة^(١) .

وقد أبدع المماريون في استخدام الجص في العصر الاسلامي . وغير مثال
لذلك الزخارف الجصية الدقيقة في عقود جامع تيس وعمرابه وهو أقدم المساجد
الإيرانية التي لا تزال قائمة . ويقع في بقعة هادئة بين مدينتي يزد وإصفهان .
وزخارفه الجصية الدقيقة ترجع كالسائر إلى القرن الرابع الهجري (العاشر
الميلادي) ، وتتكون من رسوم نباتية وهندسية تذكّر بالزخارف العباسية التي
عثر عليها في أطلال سامراء ، ولكنها تمتاز عنها بأفاديز الكتابة الجميلة^(٢) .

وقد وصلت زخارف جصية إيرانية من عصر السلاجقة تمثل أشكالا
أدمية وحبوبية ، ذات قيمة فنية عظيمة^(٣) .

ومما عثر عليه المقبولون عن الآثار في ساوه والري نماذج من الزخارف
الجصية الملونة الجميلة ، على أحدها منظر أمير جالس وحوله أتباعه ، وفيها
شريط من الكتابة باسم السلطان السلجوقي طغرل الثاني^(٤) .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٣٠٥ وما بعدها .

(٢) انظر شكل ٢ و ١

(٣) راجع F. Sarre Figürliche persische Stuckplastik in der
Islamischen Kunstabteilung في ص ١٨١ وما بعدها من العدد ٢٥ (١٩١٤)
في تقرير رسمية عن المجموعات الأثرية الملكية الألمانية
(Amtliche Berichte aus der Koeniglichen Kunstsammlungen)

(٤) انظر G. Wiet : L'Exposition d'Art Persan a Londres في مجلة

Syria ، السنة ١٢ (١٩٢٢) ص ٧١ - ٧٢

على أن أبدع الزخارف الحصية في المآثر الإيرانية الإسلامية ترجع إلى القرن
الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) حين كانت المحاريب في كثير من
المساجد تصنع من الجص ذي الزخارف الدقيقة التي تزيد العناصر الكتابية
بهجة ورونقا .

ومن أعظم هذه المحاريب شانا محراب الجايو من المسجد الجامع
باصفهان . وهو مؤرخ من سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م) وعليه اسم صاحبه «بدر» .
وكان الفنانون الإيرانيون يحفرون الرسوم في الجص ولا يطعمونها
بالقوالب ، كما كان يعمل الصناع في الأندلس وفي بعض الأثناء الإسلامية
الأخرى ، ولذا خلت الزخارف الحصية الإيرانية من الروح الآلية المملة ، التي
تسود الزخارف المطبوعة في أكثر الأحيان .

أما الموضوعات الزخرفية التي اتخذت في الجص فمختلفة الأنواع ،
بعضها وريقات وفروع نباتية ، وبعضها رسوم هندسية صغيرة مثل المثلث
والمثلثين والنجمة والمعين والدائرة الصغيرة ، وبعضها أشرطة من الكتابة
الكوفية . ومن أعنى المآثر الإيرانية بالرسوم الحصية مسجد حيدر به
في قزوین ، وصریح علویان في همدان ، والمسجد الجامع باصفهان ، وصریح
علي بن جعفر في مدينة قم .

وقد وصل الصناع الفنانون في إيران بين القرنين العاشر والثاني عشر
بعد الهجرة (السادس عشر والثامن عشر بعد الميلاد) إلى استحداث الزخارف
الحصية في القصور والبيوت ، وإلى تلويثها في دقة وسع فأصبحت تشبه
رسوم الصور والصفحات المذهبة في المخطوطات التي تنسب إلى ذلك العصر .

الزخارف القاشانية

هي في الحق أبدع ما وصل اليه الإيرانيون في تزيين المآثر؛ فاسا
لاستطيع أن تتصور المآثر الإيرانية بدون لوحات القاشاني التي تكسوها
فتكسيها طابعا خاصا ونمارة غريبة .

ومن أجل ما يعرفه من الكسوة القاشانية في العصر الإسلامي بإيران
فوالب صغيرة من الخزف الأزرق في المسجد الجامع بمدينة قزوین في بداية
القرن السادس الهجري^(١) (الثاني عشر الميلادي) . ولم تلبث هذه الصناعة أن
اردمرت في نهاية هذا القرن ، على نحو ما نرى في قبر مؤمنة خاتون بمدينة
نخجوان ، ويرجع الى سنة ٥٨٢ هـ (١١٨٦ م) .

وقد صرف الإيرانيون أنواعا من كسوة الجدران ، منها النجوم البسيطة
ذات اللون الواحد أو اللونين ، ومنها القطع الصليبية الشكل وبطلب عليها
اللونان الأزرق الفيروزي العاتق أو اللأزوردي الفاتق . على أنهم اتخذوا
أيضا نجوما وقطعا صليبية مزينة بالرسوم الأدمية والحيوانية والنباتية
الدقيقة ، يزيد بها البريق المعدني جمالا وبهجة .

والظاهر أن استخدام التريعات المصنوعة من الخزف ذي البريق
المعدني يرجع الى القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)؛ وقد كان
مقصورا في بداية الأمر على المآثر العظيمة الشأن ؛ ولكن نمت صناعته

(١) أما أقدم المصروف من لوحات القاشاني فوجود في صريح الامام رضا بمدينة مشهد
وتاريخه سنة ٥١٢ هـ (١١١٨ م)؛ انظر Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe ج ٨ رقم ٢٩٧٨؛ وراجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٦٦٦
و ١٦٧٥ وما بعدها .

نموا عظيمًا في نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وصار يصدر من مدينة قاشان إلى سائر أنحاء إيران والشرق الأدنى . وظلت هذه الصناعة راهرة حتى منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) . وكان مركزها الرئيسي في قاشان . أما التربيعات التي كانت تصنع في مدينة الري أو في سلطان آباد ، فقد كانت أقل جودة من منتجات قاشان .

أما الفسيفساء الخزفية فقد أتقت صناعتها على يد السلاجقة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ؛ ولكن الصناع في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) بزّوهم في هذا الميدان ، وأصبحوا في تصدير الأجزاء المكوّنة منها الفسيفساء ، وفي أن يؤلفوا منها أدق الموضوعات النباتية والهندسية ، في مجموعة من الألوان البراقة ، قل أن نرى مثلها إلا في الفنون الشرقية ولا سيما الفن الإيراني . وكانت الفسيفساء الخزفية أقل نفقة من التربيعات المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدني ؛ لأن الأخيرة كانت تعاد إلى القرن بعد رسم الزخارف ولم تكن هذه العملية يسيرة ومصدومة ؛ وعلى كل حال فإن هذه الصناعة بلغت عصرها الذهبي في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) ؛ وكان مركزها في إصفهان ويزد وقاشان وهرات وسمرقند وتبريز .

ولم يلبث الخزفيون في إصفهان أن اهتموا إلى طريقه نسيم عن عاء الفسيفساء الخزفية وما تتطلبه صناعتها من وقت ومفقات . تلك هي طريقة " هفت رنگي " أي الألوان السبعة ؛ وقد استطاعوا بواسطتها جمع سبعة ألوان أو أكثر في كل تربيعة واحدة مساحتها نحو قدم مربع ؛ فبصر لهم بذلك استخدام الألوان في مساحات صغيرة جدًا ، ولم يعودوا ملزمين بالوقوف

• عند حد الزخارف الهندسية والبياتية - كصناع العيسيسماء الحزفية - بل سهل عليهم تأليف المناظر الآدمية المختلفة . وأقدم النماذج التي نعرفها من هذه الصناعة عثر عليها في مدرسة شاه رخ بمدينة تبريز ، وهي من بداية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) . وقد ازدهرت الصناعة المذكورة في عصر الشاه عباس . وفي متحف فكتوريا وألبرت بلندن والمتحف المتروبوليتان بنيويورك أجزاء الواح من هذه الصناعة ، يقال إنها مأخوذة من قصر جهل ستون (أنظر شكل ٣٦) . على أن أبدع ما نعرفه من هذا النوع محفوظ في كنائس جلفا بمدينة إصفهان .

التقوش الخائطية

سوف نتحدث في الصفحات التالية عن حكم الإسلام في التصوير ، وحسبنا الآن أن نذكر أن الأمم الإسلامية ، وبينها إيران ، لم تعرف التقوش الخائطية ذات الموضوعات الدينية ، التي عرفتها الديانات المسيحية والبودية والمناوية لشرح أصولها وحض أتباعها على السير في طريق الخير .

أما ما عرفتته إيران من التقوش الخائطية فكان مقصورا على الموضوعات التي انتشرت في الشرق الأدنى منذ العصور القديمة ، ولا سيما تمجيد الملوك والأمراء ، ورسم أعمالهم العظيمة ، وحروبهم مع أعدائهم ، وما كانوا يأتونه من ضروب الشجاعة والعروسية في صيد الوحوش الضارية ؛ فضلا عن

(١) كانت جلفا مدينة قديمة وعظيمة الشأن في أرمينية ثم ظل الشاه عباس الأكبر سكانها إلى صاحبة من ضواحي إصفهان سنة ١٠١٤ هـ (١٦٠٥ م) ، فاصبح بمهارتهم في الصناعات والفنون . وكانوا نحو ألفي أسرة ، فسميت الصحابة التي نزلوها في صفهان باسم مدينتهم الأولى . وقد ازدهرت فيها تجارتهم وشيدوا فيها الكنائس العظيمة .

رسوم الخدائق والأشجار ، وما كان الصناع ينقشونه في بعض الأحيان من مناظر الحب وما الى ذلك من رسوم رجال ونساء في مواقف قد تصل الى حد كبير من الإباحية^(١) .

على أن معظم النقوش الحائطية في إيران امتد اليه الحراب والتدمير ، فليس نعرفه الا بواسطة ما كتبه عنه الجغرافيون والمؤرخون المسلمون ، أو ما يمكن استنباطه من بعض الصور في المخطوطات الإيرانية ، أو ما كتبه بعض الرحالة الأوربيين منذ القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)

مثل بيترودلا فالي Pietro della Valle وهربرت Herbert

وغنى عن البيان أن هذه النقوش الحائطية في العصر الاسلامي تأثرت بالأصايب الغبية في النقوش الحائطية التي رسمت في إيران وأفغانستان وبلاد الجزيرة وجنوبي روسيا وإقليم التركستان الغربي منذ بداية العصر المسيحي حتى قيام الاسلام . وقد احتدت النقوش التي كانت تزين جدران قصر السلطان محمود الغزنوي (٣٨٩ - ٤٢١ هـ أي ٩٩٩ - ١٠٣٠ م) والتي كانت تمثل جيوشه وفيلته ، فصلا عن صوره في مناظر الحرب والطرب ، وعن صور بعض الوقائع المشهورة في تاريخ الملوك الساسانيين .

على أن القسم الاسلامي من متاحف برلين والمتحف الأهلي في طهران وبعض المجموعات الأثرية الخاصة تفخر بامتلاك بعض قطع من صور حائطية إيرانية ترجع الى عصر السلاجقة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . وتتمار هذه القطع بأن ما عليها من الرسوم لم تراعى فيه قواعد

(١) رأى الرحالة الغربيون مثل هذه الصور على جدران بعض العصور في إيران ، وأشاروا اليها في وصف رحلاتهم ، ولكن أكبر ظنا أنها اندثرت ولم يبق منها شيء الآن .

المطور، وأنه رتب في أشرطة أفقية ، وأن صحة الأشخاص المرسومين يبدو فيها التأثير بالأصليب القوية الصينية والهندية واهلية والساسانية مجتمعة^(١)، فهي تشبه الى حد كبير الرسوم الآدمية على الخزف المصنوع في مدينة الري والذي سيأتي الكلام عليه في الصفحات التالية .

وثمة بعض نقوش نباتية وهندسية في بعض المساجد ولا سيما ضريح الخايتو في مدينة سلطانية . وتشبه هذه النقوش الزخارف التي كانت ترسم على الجص في تلك العصر، ومعظمها رسوم فروع نباتية في سادات (سائق) ورسوم هندسية تشبه رسوم الفسيفساء الخزفية المعاصرة .

أما في عصر المفلول والتمورين فلما نعرف عن النقوش الحائطية إلا بعض ما ذكرته المصادر التاريخية والأدبية من قاعة استقبال عظيمة في شمالي هراة، عمل في تصوير حيطانها أعلام المصورين، وما جاء في تلك المصادر من قصر تيمور بمدينة سمرقند، وقد كانت تزين جدراته نقوش "دونها صور ماني والصور الصبيلة" .

ولكننا نرى في كثير من صور المخطوطات في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) نقوش حائطية ظاهرة ؛ كصورة بهرام جور في قصر نري على حائط إحدى قاعاته صور الأميرات السبع (انظر شكل ٤٢) . وقد زادت عناية الفنانين بالنقوش الحائطية لتزين العمارات في القرن

العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، وأقبلوا على رسم الزهور والطيور والحيوانات . ثم كان عصر الشاه عباس الأكبر (٩٩٦ - ١٠٣٧ هـ أي ١٥٨٧ - ١٦٢٨ م) وانصلت إيران بالأمم الغربية ومشت إليها الوفود

وبادلتها الهدايا من التحف الفنية النفيسة؛ وزار إيران كثير من الرحالة الأوربيين، ووصفوا قصور الشاه عباس والنقوش التي كانت تزين حيطانها، كما وصفوا قصور بعض الأمراء في المدن الإيرانية المختلفة، وأعجبوا ببعض النقوش الحائطية فيها كما أعجبهم ما رأوه في بعضها من رسوم إباحية، كانت غير نادرة في ذلك الحين، ولا سيما على جدران الحمامات^(١).

وبدأ تأثر الإيرانيين بالفنون الغربية؛ واشتغل في إيران مصورون أوروبيون، كما سذكر عند الكلام على فنون الكتاب؛ وحصلها الآن أن نشير إلى التأثير الأوربي الطاهر في كل النقوش الحائطية التي ترجع إلى عصر الشاه عباس. وقد اشتغل المصور الإيراني سر كيس حاجا طوريان في استنساخ الأخيرة برسم صور للنقوش الحائطية الصفوية تظهر حالتها الأولى. وعرض هذه الصور في طهران وفي باريس^(٢)، كما أقامت لها جمعية محبي الفنون الجميلة بالقاهرة معرضاً سنة ١٩٣٦.

(١) انظر « مطالع الدور في منازل السمرقند » لفرهاد الدين علي شيرازي (مصر : مطبعة الوطن سنة ١٣٠٠) ج ٢ ص ٧ — ٩ ؛ ففيه حديث عن الصور ونقوشها لقوى المدن الحيوانية والطبيعية والعنسانية ، صور القتال والحرب وطرد الخيل واقتناص الوحوش بقوة الحيوانية ، وصور البساتين والأشجار والأزهار بقوة الطبيعة ، وصور العشق والفكر في العشق والمعشوق وما أشبه ذلك لقوة العنسانية .

(٢) انظر قدشباي ديواني دوره صفويه كه فرماد آقاي سر كيس حاجا طوريان أحياء كرده است . طهران از تاريج ٢١ — ٣٠ ارديبيشت ١٣١٢ .

(٣) انظر Exposition des fresques persanes, reconstituées par Sarkis Katchadourian, organisée par la Société des Etudes Iranienne et de l'Art Persan, Paris du 16 mars au 8 avril 1934.

فنون الكتاب

الخط الجميل والتذهيب والتصوير والتجليد

عنى الايرانيون بالمخطوطات عناية جعلتها تحفا فنية ثمينة، لم ينافسهم في إنتاج مثلها شعب من الشعوب؛ فان الانسان؛ اذا أتبع له النظر في مخطوط إيراني قديم، لا يكاد يدري بأى شىء يعجب، أبدقة الزخارف المذهبة وجمالها، أم بجاذبية الصور ومحررها، أم بأبداع الألوان ونضارتها، أم بحال الخط ورشاقته، أم بزخارف الجلد ورسومه؛ وهو في النهاية يعجب بكل هذه الأشياء مجتمعة؛ ويدرك صبر الفنانين الايرانيين ومثابرتهم في صناعة مثل هذه التحف .

الخط الجميل

أما العناية بمهودة الخط فأمر طبيعي في الاسلام؛ فقد أصاب الله تعالى تعليم الخط الى نفسه، فقال : ﴿ اقرا ورمك الأكرم الذى علم بالقلم علم الانسان ما لم يعلم ﴾ ، وقال تعالى : ﴿ ب والقلم وما يسطرون ﴾ . وكان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة في العالم الاسلامى عامة وفي إيران خاصة ؛ لاشتغالهم بكتابة المصاحف ، ونسخ كتب الأدب والشعر التى كان يحبها الايرانيون ؛ ولأن رجال الدين كانوا راضين عنهم ؛ ولذا تقدم فن تحسين الخط ؛ وظرف ذوق الأمراء ورجال الدولة في هذا الشأن ؛ فأقبلوا على شراء

(١) قرآن كريم، سورة ٩٦، آية ٢ — ٥

(٢) قرآن كريم، سورة ٦٨، آية ١

المخطوطات الكاملة ، أو اقتراح من كتابة الخطاطين المشهورين ، وكانت أكثر هذه النماذج من الآيات القرآنية أو الأدعية أو أبيات الشعر ، وجمع منها الهواة المرقعات (الألبومات) الفاخرة . وكان الخطاط يذيل كتابته «مصانته» ، نفرا بخطه ، ولأنه لم يكن يخشى - كرميله المصور - غضب رجال الدين أو قمة المتعصبين من الشعب ، ولذا كانت أسماء الخطاطين معروفة ، كما صنفت بعض الكتب في تراجم حياتهم . وكان إلى جانب هؤلاء الخطاطين الأعلام نساخون متواضعون ، يسون بنسخ مخطوطات أرخص ثمنًا ليستطيع اقتناؤها من يحتاج إليها من رجال العلم والأدب .

وقد مر بنا أن المسلمين تعلموا صناعة الورق على يد صناع من الصين ، أسرمهم العرب حين استولوا على سمرقند في نهاية القرن الأول بعد الهجرة (بداية القرن الثامن الميلادي) . وكثير من المخطوطات التي لا تزال محفوظة إلى اليوم يرجع إلى القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) .

والملاحظ في الحروف العربية أنها مرنة ، وأنها تحمل في شأياها كل الصفات الزخرفية والشكلية التي ساعدت الخطاطين على التغاير بها من الخط الكوفي البسيط إلى الخطوط العارسية الدقيقة ، فقد كانت الحروف في البداية واسعة ومعرطمة ، ثم زاد ارتفاعها وبدأت في الرشاقة منذ القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) . وفي عصر السلاجقة زاد الخط الكوفي دقة وجمالاً ، كما ظهر الخط النسخي . وفي القرن السابع الهجري طهر الخط الفارسي المعروف باسم «تليق» . وفي القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ظهر نوع آخر يعرف باسم «نستعليق» (نسخ + تليق) وأصبحت تكتب به كل المخطوطات ، حتى يمكننا أن نقول إن استخدام الخط

النسخى في مخطوط من المخطوطات يكاد أن يؤكد نسبتته الى ما قبل القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) .

وايس من السهل على غير الخطاطين أن يدركوا تماما الفرق بين الخطوط المختلفة التى استعملها الايرانيون فى مخطوطاتهم ؛ والى القارئ ترجمة لنص بالانجليزية ، أحسب أن كاتبه قد وفق الى شرح بعض هذا المشرق .
وقد نقل هذا النص الى العربية زميل الأستاذ ابراهيم جمعة بين الوثائق والمراجع التى أعدها لكاتبه عن تطور الخط :

« واكمل فى إيران فى غضون اقرن الثالث عشر الميلادى نوع من الخط الفارسى المستدير هو "خط التعليق" لكتب به المخطوطات غير الدينية ، قلت فيه ، تشيا مع طبيعته الدنيوية ، الانتصابات العنيفة التى تميزت بها الكتابات الدينية ، وشاعت فيه عوضا عن ذلك حياة وحركة لتجيان وتوحيجاته واستداراته . ويستريح النظر ، فى قيم حروفه المتصبة وفى أسافلها على السواء ، انسلخات ظاهرة ، سببها إعمال القلم فيها بمت لا بصدره .

وأهم ما يميز خط التعليق كثرة ما فيه من استقاء وإرسال ؛ وهو شبيه فى استداراته بنحط النسخ الذى تتضح فيه الاستدارات ، وتكثر استداراته ، وتنبو بعض الشئ عن مستوى التسطيع العام ، حتى لكأنها الخطوط المستقيمة وهى ما تزال بعيدة عن الاستقامة لما فيها من تدوير . وتظهر فى هذا النوع من الخط زوايا أشبه بالفواثم تختتم بها الاستدارات ، ينسنى للكتاب بعدها أن يزيد من سرعة يده .

وتفاوت الاستعدادات في هذا النوع من الخط ؛ فقد تكون من الرفع بقدر سمك الشعرة ، كما قد تكون غليظة لرسمها بصدر القلم أو لتغل في طبقة المداد فوق قطة القلم ، وتكون نهاية هذه الاستعدادات إما إرب لا يعرض القلم أو تعقيا بانحناء راجعة . وعلى الرغم مما يبدو في سطور هذا الصرب من الخط من رشاقة بالغة ، فانك تلحظ فيه بوجه عام ، إلى جانب هذه الرشاقة شيئا غير قليل من « البرود » والازان ، ولا يسعك ، مهما يكن من الأمر ، إلا الإعجاب بقوة مبدعيه وبينما نجد خط « المستعليق » يستمد أصوله من خط « التعليق » مباشرة ، تلحظ في المستعليق خفة ولطفا لا نجدهما في خط التعليق ، ففي استداراته قوة وحياة ، يقابلهما في خط التعليق جفاف واعتدال في بعض مواطن الكلمة ، هو نهاية نفوس سابق أو بدء نفوس لاحق ، الأمر الذي من أجله اكتسب خط التعليق شيئا من العنف والجفاف لا تخف وطأته إلا عند الابتداء وال انتهاء . ولهذا السبب حينه كان خط المستعليق أطوع في يد الكاتب من خط التعليق وأسلس اتقيادا ، بحيث لا يؤثر ذلك ، في شيء ما ، على رونقه العام ، بجمع بهذا جمعا بين فضيلتي الحرية والتسامي .

وبينما تلحظ في خط النسخ غنى ، وتساميا في الأجزاء ، واعتدادا بطبيعته ، نجد في خط التعليق قوة ، وشموحا ، وارتجالا ، وبأس في خط المستعليق في مقابل ذلك صفات : هي الرقة ، والأناقة ، والسهولة ، والليونة ، والطواعية التي لم تحصل بدورها من بعض الارتجال ، وكلها صفات تدل على بلوغ الخطاطين درجة قصوى من التهذيب وسمو الإدراك .

وقد بنى هذا النوع من الخط أسلوب القومى للكتابة الإيرانية، ولا يزال يتمتع حتى اليوم بقوة هبات أن يصيها الضعف .

وينسب اختراع خط «تستعليق» إلى «قبة الكتاب» مير علي التبريزي الذي كان في خدمة تيمور، وحلقه أبه عبد الله فاتهم بعض النحاصيل في هذا الخط الجديد . وكان له تلميذان مشهوران . أولهما مولانا جعفر التبريزي الذي كانت له رئاسة أربعين حطاطا كانوا يشتغلون دائما للأمير بإستقر، والثاني هو « أستاذ الأساندة » مولانا أظهر التبريزي (٨٨٠ هـ أي ١٤٧٥ م) . وقد كان يحب الأسفار، فنقل بين هراة وكرمان ويزد وإصفهان وشيراز وبغداد ودمشق وحلب وبيت المقدس، وانتشر أسلوبه في الخط، فعم أقاليم الشرق الأدنى وإيران . ومن أعظم تلاميذه سلطان علي المشهدي الذي ذاع صيته في بلاط السلطان حسين ميرزا بمدينة هراة بين عامي ٨٧٥ و ٩١٢ هـ (١٤٧٠ - ١٥٠٦ م) .

ومن أصابوا بعد ذلك شهرة واسعة في ميدان الخط سلطان محمد نور (وهو ابن سلطان علي المشهدي)، وزين الدين محمود المشهدي، ومير علي الحسيني، ومحمود بن مرتضى الكاتب الحسفي، وشاه محمود اليسابوري (٩٥٢ هـ . أي ١٥٤٥ م) . الذي امتثل في بلاط الشاه اسماعيل الصفوي، ثم كتب المخطوط المشهور من كتاب المنظومات «الحمة» للشاعر نظامي وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني . كما اشتهر أيضا شاه قاسم التبريزي الذي قصى آنرا أيامه في القسطنطينية، ونقل إليها أساليب الإيرانيين في الخط .

والحق أن العصر التيمورى كان العصر الذهبي في تاريخ تحسين الخط بإيران؛ فقد شمله سنواتيمور برعايتهم، وكان الأمير بدرالدين أحد وزراء تيمور من أعلام الخطاطين في عصره، كما أن إبراهيم ميرزا وبايسنقر ميرزا حفيدي تيمور كانا من الخطاطين المشهورين. وقد ظهر في العصر التيمورى نوعان آخران من الخط: هما الخط الديواني، والخط الدشتي.

وكان طبيعياً أن تتم صناعة الورق الثمين؛ حتى توصل الإيرانيون في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) إلى أن يصمموا منه أنواعاً فائقة من الحرير والكتان، عتوا بصفتها وإكسابها بعض الألوان وتلصقها لتليق بدواوين الشعر اللطيفة التي كانت تكتب عليها. واشتهرت بعض المدن مثل تبريز ودولت آباد بأنواع ممتازة من الورق، كانت مراسم الدولة وأوامر السلاطين والأمراء تكتب على أنواع معينة منها، ولا سيما على ذلك النوع الرحامي الشكل الذي احتضت إيران بانتاجه، والذي امتاز بما فيه من تموج وتعاريج وصروق تجعله يشبه المرمر. وفضلاً عن ذلك كله فقد كان الإيرانيون يستوردون من الصين ضرباً آخرى من الورق الفائق، وكان الصينيون — كما نعرف — ينتجون أحسن أنواع الورق؛ كما كان لخط الحليل عدم متلة عظيمة فقرنوه بالأعمال الإلهية المقدسة.

وصفة القول أن توضيح المخطوطات بالصور وتجليتها بالرسم الملونة كان في المرتبة الثانية بالنسبة إلى كتابتها بالخط الحليل، وأن الخطاطين الإيرانيين كانوا يكتبون الأدعية وأبيات الشعر وعبارات الحكمة في أوراق كان الهواء يذاون الأموال الطائلة في سبيل الحصول عليها، كما يدفع الغربيون الآن الأثمان اسالية للحصول على اللوحات المصورة بريشة أعلام المصورين.

وقد صنف المستشرق الفرنسي كليمان هولر Clément Huart كتابا عن المخطوطات الإسلامية وأعلام من اشتغلوا بفنون الكتاب في الشرق الإسلامي . فنقل فيه ما جاء من تراجم المخطاطين في بعض الكتب التركية والإيرانية .

على أن المقام لا يتسع هنا للكلام على الكتابات الجميلة التي كانت تزين العماثر الإيرانية ؛ فضلا عن أننا لا نعتبرها إيرانية حقة ، فنقل هذه الزخارف الكتابية لم يكن وقفا على إقليم معين من العالم الإسلامي ، بل انتشرت في كافة أنحائه حتى أننا لانشعر بحاجة قصوى إلى الكلام عليه حين نتحدث ، في شيء من الاختصار ، عن الفنون الإيرانية ومميزاتها .

الذهب

إن أعظم المخطوطات القديمة شأنا من الوجهة الفنية هي المصاحف التي كانت تكتب بين القرنين الرابع والسادس بعد الهجرة (العاشر والثاني عشر بعد الميلاد) والتي كانت تذهب وترى بأدق الرسوم وأبدعها ؛ ولا غرو فقد كان الفنانون الذين يزینون الصفحات المكتوبة أرفع الفنانين قدرا بعد المخطاطين أنفسهم ؛ وكان المذهب أعظم أولئك الفنانين شأنا . وحسبنا دلالة على علو مكانته أن كثيرين من المصورين كانوا يضيفون إلى أسمائهم لفظ «مذهب» ، وأن المؤرخين كانوا يمتنون بالنص على أن بعض المصورين كانوا مذهبين أيضا .

(١) اشترك بعض الأساتذة الغربيين في كتابة فصل عن تحسين الخط أدعى نخط الجليل ، نشر في الجزء الثاني من كتاب A Survey of Persian Art (ص ١٧٠٧ — ١٧٤٢) ولكن فيها كثيرا من هذا الفصل يمرض لمخطوط العربية بوجه عام .

وقد أشرنا الى مكانة المذهب بين العلماء الذين كانوا يتعاونون على جعل المخطوط الايراني تحفة فنية بدجة . وأكبر العن أن الخطاط كان يتم عمله قبل كل شيء ، ولم يكن يفوته أن يترك الفراغ الذي يطلب منه في بعض الصفحات ، لترسم فيه الصور المطلوبة بعد ذلك . وقد وصلنا بعض مخطوطات لم تتم بها الرسوم في كل الفراغ المذكور . وكان المخطوط يسلم بعد ذلك الى هان اخصائي في رسم الهوامش وتزيينها بالزخارف ثم الى آخر لتذهيب هوامشه وصفحاته الأولى وصفحاته الأخيرة وأوائل فصوله وعناوينه وغير ذلك من الرخارف المنقزة . وفي الحق أن الرسوم الباتية والهندسية المذهبة كانت تصل الى المخطوطات الثمينة الى أبعد حدود الانتقال ولا سيما في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (نهاية القرن الخامس عشر وفي القرن السادس عشر بعد الميلاد) حين بلغت العاية في الاتقان والدقة وتوافق الألوان .

ولا ريب في أن تعظيم القرآن كان يبعث كثيرين من العلماء على العناية بتذهيب المصاحف . وكان لتذهيب المخطوطات صلة وثيقة بكتابتها بالخط الجميل ، فعنى القوم بهذا الفن ، وذهب بعضهم الى القول بأن الامام علي ابن أبي طالب هو أول من ذهب مصحفا ، وبأن كثيرين من الأمراء وعلية القوم فسجوا على منواله ، فاتبع لخطاط المشهور محمد بن علي الراوندي (هـ في نهاية القرن السابع الهجري والثالث عشر الميلادي) أن يفجر بمن تلقى عنه فن التذهيب من الأمراء والعلماء وكبار رجال الدين والأدب . وإذا تذكرنا أن المذهين كانوا يحتاجون في صناعتهم الى بعض المواد الثمينة كالذهب وحجر الازورد والورق العائز ، أدركنا ما كان لعناية الأمراء والأغنياء من القيمة وعظم الشأن في فن تذهيب المصاحف والمخطوطات .

وليس غريبا أن يصيب الإيرانيون ، والمسلمون عامة ، أمد حدود التوفيق في تحلية الصفحات بالرسوم وتزيينها ، فإن هذه الفنون الزخرفية تتفق مع ميولهم واستعدادهم ، حتى أصبحت زخارف الصفحات المذهبة نماذج تنقل عنها الرسوم في النخف المذهبية والزخرفية والخصية وفي المنسوجات والسجاد . ولم توصل مؤرخو الفن ، بفضل ذلك ، إلى معرفة قسط وافر من تطور الرسوم والزخارف والمصور التي تقسب إليها ، لأن عددا كبيرا من المصاحف والمخطوطات المذهبة مكتوب في نهايته تاريخ إنتاجه ، وربما كان فيه أيضا اسم الخطاط والمذهب أو البلد الذي صنع فيه .

ولم يعد تزيين الصفحات في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) مقصورا على ال « سرلوح » أي الصفحة أو الصفحات الأولى المعطاة بالزخارف المذهبة وعلى المناوين وعلى الجلمات (المناطق) التي كان يكتب فيها اسم صاحب المخطوط وعلى الجيوم الزخرفية المذهبة التي كانوا يسمون الواحدة منها « شمة » ؛ بل صارت الهوامش تزين برسوم الزهور والنبات والحيوان والرسوم الآدمية في بعض الأحيان .

أما زخارف الصفحات المذهبة فكانت في البداية خليطا من العناصر الزخرفية السامانية والبيزنطية والفسطية ، فضلا عن الرسوم المنقولة من كتب اليهود وكتب المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية .

على أن أقدم المخطوطات المذهبة التي يمكن نسبتها إلى إيران نفسها ترجع إلى عصر السلاجقة ، وتماز باستعمال الورق في معظمها ، وبأنها مكتوبة بالخط النسخي ، وبأنها مستطيلة الشكل وأن ارتفاعها أكثر من عرضها . ومن الرسوم التي يكثر استعمالها في هذه المخطوطات الجيوم المسدسة أو المثمنة ،

والمراوح النحيلية (البالمات) ، والعروغ النباتية المتصلة (الأرابيسك) . وقد بدأت في عصر السلاجقة طريقة جديدة في الزخرفة والتذهيب وظلت قائمة في العصور التالية ؛ وقوام هذه الطريقة أن تحاط سطور الكتابة بخطوط دقيقة وأن تملأ الصفيحة خارج هذه الخطوط بمختلف الرسوم النباتية و"الأرابيسك" .

أما عصر الممولى فلعل أبدع مخطوطاته المذهبة جزء من مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية . وقد كتب سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ م) بمدينة همدان ، للسلطان البهايتو خندا بنده ، وبيد خطاط اسمه عبد الله بن محمد بن محمود الهمداني . وهو من نوع المصاحف الكبيرة الحجم (٥٠ × ٤٠ سنيمترا) لني كانت تقدم للأصرحة والمساجد ، وكان كل جزء منها يكتب في مجلد على حدة . ويمتاز هذا الجزء — كماثر المخطوطات المغولية المذهبة — بالإبداع في الرسوم والألوان ؛ فهو غني جدا بالرسوم الهندسية المختلفة ، من نجوم على أضرب شتى ومن مثلثات ودوائر متشاككة ، وغير ذلك من الأشكال المملوءة برسوم البات والأرابيسك . ومما يزيد إعجابنا بهذه الزخارف الهندسية أن الإيرانيين عامة لم يكن لهم فيها مران خاص ؛ بل كانوا يقبلون على سائر العناصر الزخرفية أكثر من العصر الهندسي ومع ذلك فقد أنفوها في هذا المصحف إتقاناً عظيماً .

واستخدم المذهبون في العصر المغولي اللون الذهبي والأزرق والأحمر والأخضر والبرتقالي ، وكانوا يتخذون الأزرق العامق مركزاً تحيط به سائر الألوان .

وزاد ازدهار فن التذهيب في العصر التيموري ، فتمتة مخطوط من الشاهنامه مؤرخ سنة ٨٣١ هـ (١٤٢٧ م) يقال إن فيه صورة الخطاط والمذهب والمصور الذين اشتركوا في إنتاجه وصورة السلطان بایسنقر الذي قدموا إليه هذا المخطوط ، مما يدل على الاعتراف بفضل المذهب في إنجاح المخطوط الفني وعلى أنه كتاب بقرن في هذا الشأن بزميله : الخطاط والمصور^(١) .

ومن أعلام المذهبيين في ذلك العصر أمير خليل وميرك نقاش ، ومولانا حاج محمد نقاش ، وقد كان الأخير خطاطا ثم مذهبا ثم مصورا ، بل إنه اشتمل أيضا بالحلل الميكانيكية وبتقليد الحرف الصيني^(٢) .

وقد زاد الاقبال على رسوم البات والزهور والطبيعة زيادة عظيمة في العصر التيموري ، فزينت بها هوامش الصفحات ، كما استعملت في زخرفة التحف الفنية المختلفة ، والواقع أن العلاقة وثيقة جدا بين رسوم الصفحات المذهبة في العصر التيموري والرسوم المستعملة في سائر ميادين الفن من حرف ومجاءد وجلود كتب .

وقد ترك لنا بعض المؤرخين الإيرانيين أسماء أعلام المذهبيين في العصر الصفوي ، مثل يارى ، وميرك المذهب ، وأبته قوام الدين مسعود ، ومولانا حسن البعدادي ، ومولانا عبد الله الشيرازي . ولم يكن عمل المذهبيين في هذا العصر مقصورا على تزيين الصفحات المكتوبة والمرسومة بل كانوا

(١) انظر Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting

ص ٦٩

(٢) انظر Th. Arnold : Painting in Islam ص ١٢٩

يذهبون هوامش الصفحات المصورة . وامتازت المخطوطات الصفوية بتعدد الصفحات المذهبة في أول المخطوط ، وبتفضيل رسوم الفروع النباتية المتصلة (الأراسك) ذات الوريقات الدقيقة ورسوم السحب الصيفية . كما امتاز بعضها برسوم حيوانية مذهبة في هوامش الصفحات على النحو الذي نراه في مخطوط منظومات الشاعر نظامي ، المحفوظ في المتحف البريطاني والذي كتب للشاه طهما سب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ بعد الهجرة (١٥٣٩ - ١٥٤٣^(١)) ومن أبدع الصفحات المذهبة في العصر الصفوي ما نراه في صدر مخطوط « بستان » سعدى المحفوظ في دار الكتب المصرية^(٢) ، والمؤرخ سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) ؛ وعليه أمضاء المذهب « يارى » ، ومن زخارفه رسم بطة تطير بين سحب صيفية ، وهي من الرسوم الحيوانية النادرة في الصفحات المذهبة والمزينة برسوم متعددة الألوان .

ولم يدخل على أسلوب التذهيب تغيير كبير منذ العصر الصفوي ، اللهم الا أن الألوان المستعملة قل غناها وصفائها ، بينما أصبحت الدقة في رسم الزخارف نادرة . وكان هذا كله طبيعيا بعد أن فقد الفنانون قسطا كبيرا من رعاية الأمراء ، وبعد أن اتصلت إيران بالعالم الغربي ولم يعد للمخطوطات ما كان لها قبل ذلك من عظم الشأن .

(١) اسر L. Binyon : The Poems of Nizami

(٢) انظر G. Wiet: L'Exposition Persane de 1931 من ٧٤ - ٧٨ .

التصوير

كراهيته في الاسلام

لا بد لنا قبل الكلام عن التصوير الايراني من أن نعرض لحكم الاسلام في الصور والتماثيل . ولبدأ بأن نقرر أننا لا نعرف شيئاً يمكننا أن نستنتج منه أن عرب الجاهلية كانوا يكرهون الصور، أو كان لهم فيها حكم خاص . ثم نذكر بعد ذلك أن القرآن الكريم لا يحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها . والآية التي كان يفهم منها خطأ أن التصوير محرم في الاسلام هي قوله تعالى في سورة المائدة (آية ٩٢): ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْحَرَمُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَصْنَابُ وَالْأَزْلَامُ رَجَسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تَفْلَحُونَ ﴾ . ولكن الواقع أن المقصود بكلمة « أنصاب » في رأى المفسرين هي الأصنام الكبيرة أو الأصنام التي كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القربان، فليس في هذه الآية إذن أى تحريم للتصوير أو عمل التماثيل .

على أن المحدثين ينسبون إلى النبي أحاديث تحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها، ولكن بعض العلماء في العصر الحديث يذهبون إلى أن النبي لم يفكر في النهي عن التصوير، وأن التصوير كان مباحاً في فجر الاسلام، وأن الأحاديث المنسوبة إليه في هذا الشأن غير صحيحة^(١)، وأنها في الحق لا تمثل

(١) أنظر K. A. C. Creswell : Early Muslim Architecture ج ١

ص ٢٦٩ وما بعدها و Hauteceur et Wiet . Les Mosquées du Caire

ص ١٦٥ وما بعدها .

إلا الرأي الذي كان سائدا بين رجال الدين في بداية القرن الثالث الهجري وهو العصر الذي كتب فيه صفوة العلماء الذين اشتغلوا بمجمع الحديث^(١).

على أننا لا نميل إلى أن نصدق أن التصوير كان غير مكروه في عهد النبي وعصر الخلفاء الراشدين؛ بل أكبر الظن أن النبي والخلفاء الراشدين من بعده هم المتمسكين بالدين من بني أمية نهوا عنه؛ ليحموا المسلمين من الأصنام والتماثيل والصور؛ التي قد تقود البسطاء إلى نسيان الخالق أو اتخاذها وساطة له أو عبادتها لمئاتها، فضلا عن أن رجال الدين كانوا يعتبرون عمل الصور أو التماثيل محاولة فاشلة في تقليد الخالق عز وجل.

ومهما يكن من الأمر فإن الأحاديث المنسوبة إلى النبي في تحريم التصوير كان لها أثر لا سبيل إلى نكرانه، سواء أكانت صحيحة أم غير صحيحة. وقد كانت كراهية التصوير عامة بين رجال الدين من سنيين وشيعة. وليس صحيحا ما يزعمه البعض من أن المذهب الشيعي لا يعترف بهذا التحريم؛ فالواقع أن كتب الحديث الشيعية أحاديث تحريم التصوير، وأن حكم رجال الدين من الشيعة هو عينه حكم أهل السنة في كراهية الصور والتماثيل^(٢). فضلا عن ذلك كله، فإن مذهب الشيعة لم يصبح المذهب الرسمي في إيران قبل قيام الأسرة الصفوية في بداية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي).

(١) راجع في هذه المناسبة ما كتبه الدكتور محمد حسين ميرزا باشا من صفحة ٤٧ إلى صفحة ٥٥ في تقديم الطبعة الثانية لكتابه "سياه محمد" عن «عدم الأخذ جزافا بكل ما ورد في كتب الشيعة وفي كتب الحديث»؛ وانظر ما كتبه الأستاذ أحمد أمين في بهار الإسلام ج ١ ص ٢٤٩ - ٢٦٨.

(٢) انظر Th. Arnold: Painting in Islam ص ١١ وما بعدها؛ و A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٩٠٨ - ١٩١٠؛ وانظر كتابنا «التصوير في الإسلام» ص ١٨ - ١٩.

ولكن تحريم التصوير في الإسلام لم يقض على هذا الفن قضاء تاماً .
ونظرة إلى تاريخ الفنون الإسلامية تفنعنا بأن القوم كانوا في كثير من الأحيان
لا يكثرثون بهذا التحريم ، وأن هذا التهاون كان يحدث في شتى أقاليم
الإمبراطورية الإسلامية ، فازدهر فن التصوير في بعضها ، ولا سيما في الأقاليم
التي كانت لها تقاليد فنية عظيمة في النحت والتصوير ، كإيران ، وفي البلاد
التي تأثرت بإيران في هذا الصدد وحضمت في بعض حقبات التاريخ لنفوذها
الثقافي ، كإهند وتركيا ، ومصر في عصر الدولة العاطمية .

وقد قيل إن العرب ورثوا عن اليهود كراهية التصوير ، وإن أقل الشعوب
الإسلامية اكترثا بتحريم التصوير في الإسلام إنما هي الشعوب غير السامية
الأصل ، فالأبوبيون مثلاً كانوا من أبطال المذهب النقي ، ولم يمنهم ذلك
من الاقبال على اقتناء التحف المعدنية النفيسة ذات الموضوعات الزخرفية
الآدمية ، ولعل السر في ذلك أنهم لم يكونوا عرباً ساميين ، بل كانوا
صكردا .

ولا ريب في أن الإسلام ، كشريعة موسى ، لم يتخذ الفن عصراً من
عناصر الحياة الدينية ، ولم يشمله برعايته ، فان تحريم الصور الآدمية ، إن
لم يكن لوحظ واتبع في كل العصور والأقطار الإسلامية ، فقد حال دون
استخدام التصوير في المصاحف وفي العمار الدينية كالمساجد والأضرحة —
اللهم إلا في حالات نادرة جداً — فأصبحت المساجد والكنس خالية
من صور يستعان بها على شرح العقيدة وتقريرها إلى المؤمنين ، أو على
توضيح تاريخ العقائد الدينية وسيرة أبطال الملة ، كما في المسيحية والبوذية
والمناوية .



على أننا نعرف أمثلة كثيرة، في البلاد السنية والشيعة على السواء، يمكننا أن نرى فيها عدم الاكتراث بتحريم التصوير، ولكن الذي يعنينا في هذا المقام هو أن إيران كانت في طليعة الأمم الإسلامية التي لم يؤثر فيها هذا التحريم تأثيراً يستحق الذكر.

أجل، إن رجال الدين في إيران كانوا يكرهون التصوير والمصورين؛ وربما كان تحريم التصوير في الإسلام من الأسباب التي نستطيع أن ننسب إليها قسماً من جمود هذا الفن في إيران، ووقوفه عن التطور في حرية واستقلال؛ ولكننا نستطيع أن نقول على وجه عام إن تأثير التحريم لم يكن ظاهراً في إيران ظهوره في سائر الأقاليم الإسلامية.

والواقع أننا لا نجد الصور في المخطوطات وعلى الخزف والفاشاني والسجاد وسائر التحف الإيرانية بحسب؛ بل إننا نجد أحياناً في المساجد والأضرحة بكثافة هارون « وليعهد » باصفهان، حيث يرى فوق المدخل لوح من الخشب المزين بالزخارف المحفورة على شكل ملكين يطيران، كما في نقش طاق بستان الذي يرجع إلى العصر الساماني؛ وكضريح قنق على شاه بمدينة قم حيث ترى ستائر قد طرزت فيها صورة صاحب الضريح؛ وكذلك توجد صورة بالجم العظيم للإمام رضا في ضريحه بمشهد؛ كما أن في كثير من المساجد والأضرحة تحفاً أو قطعاً من الأثاث ذات زخارف آدمية أو حيوانية، الأمر الذي تجنبه المسلمون في سائر الأقطار الإسلامية^(١).

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٧ - ١٩٨، الحاشية رقم ٢.

وقد ظهر في عالم المتحف الإيرانية مصحف فيه بعض صور توضيح مناظر في قصص الأنبياء ، ولكنه كتب سنة ١٢١٩ هـ (١٨٠٤ م) وأكبر الظن أن مصوره تأثر بفكرة التصوير الديني في الغرب ، ومن المحتمل أن الصور المرسومة في هذا المصحف أحدث عهداً منه ، لأن الخطاط لم يترك لها مكاناً فعمد المصور إلى حذف بعض الآيات وتغطية مكانها بالصور . وقد يكون هذا كله من عمل أحد تجار العاديات أو المشتغلين بها ، أراد أن يجعل لهذا المصحف شأنًا فنياً عالياً فأضاف إليه بعض الصور ^(١) .

وصحوة القول أن الإيرانيين لم يقبلوا عن طيب خاطر تعاليم رجال الدين في النهي عن تصوير الكائنات الحية ، وأنهم كانوا أكثر الشعوب الإسلامية مخالعة لتلك التعاليم .

ولعل موقفهم هذا يرجع إلى الأسباب الآتية :

(أولاً) أنهم شعب مبال للنحن بفطرته ، وله إحساس بالجمال الأعرق وأقوى من أن يستطيع إطفاء جذوته أي عامل خارجي .

(ثانياً) أن أكثر المسلمين من ذوي المحيط العقل الواسع والأفكار الحرة والتسامح الديني يذهبون إلى أن تحريم التصوير في بحر الإسلام كان يقصد به محاربة عبادة الأوثان التي كان المسلمون لا يزالون حديثي العهد بها .

(ثالثاً) أن رجال الدين كانوا يفسرون تحريم التصوير بأن فيه مضاهاة لخلق الله تعالى — ومن ثم نشأ قول بعضهم إنما ينهى عما كان له ظل ولا بأس بالصورة التي ليس لها ظل — والظاهر أن هذه الرهبة من تقليد

(١) انظر H. Guttneil An Illustrated Copy of the Koran في مجلة "Revue des Etude Islamiques" من ٢٢ — ٢٤ من سنة ١٩٢١

الحائق لا يعهمها الايرانيون تماماً، فهم يحجلون الله عز وجل ويعظمونه في كل شيء، ولا يخشون تقليده، ولا عروفاً ان الزرادشتية، وهي دينهم الوطني قبل الاسلام، كانت تشعرهم باشتراكهم مع «أهورا مزدا» إله النور والخير في محاربة «أهرمن» إله الظلمة والشر^(١).

(رابعاً) أن الايرانيين قوم من الجنس الآري، ولم يكونوا كالساميين يحسون شعوراً قضايياً ببعدهم عن التصوير، أو ينسبون الى الصور قوى سحرية وشروراً^(٢) جمة.

(خامساً) أنهم ورثوا أساليب فنية في النقش والتصوير عن أسلافهم من الكيانيين والسامانيين، وأن ماني مؤسس المذهب الذي ينصب اليه ظهر بينهم وكان مصوراً ماهراً، اتخذ التصوير أداة لنشر تعاليمه، واستخدمه في توضيح كنيه، وكان الايرانيون يمجون بمهارته في التصوير على الرغم من أن أكثرهم كان ينكر تعاليمه ومعتقداته.

(سادساً) أنهم كانوا مغرمين بالشعر الى حد كبير، ولا سيما ما كان يمت بصلة كبيرة الى تاريخهم المجيد وشعورهم الوطني وطبيعة بلادهم. وكان

(١) كتب اسدنا أحمد آبي: «در آراء (الايرانيون) أن آلهة الخير وراع دائم مع آلهة الشر، وأعمال الانسان من صلاة ونحوها تنسب آلهة الخير في منازلها آلهة الشر، واتخذوا النار رمزا للنور وبعبارة أخرى رمزا لآلهة الخير، ينطقونها ويسادهم، ويضربونها بأعداءهم، حتى تقوى على آلهة الشر وتنصر عليها» (بحر الاسلام ج ١ ص ١١٨).

(٢) راجع I. Houtouur et G. Wiet: Les Mosques du Caire.

توضيح المخطوطات الشعرية بالصورة يحقق للفرض منها ويلائم مزاجهم
الفسفى^(١).



بقى علينا أن نعرف السبب الذى يمكننا أن ننسب اليه وجود التصوير
الإيراني وبعده عن الطبيعة، بعد أن رأينا أنها لا يرجعان فقط الى تعاليم
الدين الإسلامى فى تحريم التصوير، تلك التعاليم التى لم يكن لها فى إيران تأثير
قوى.

ونحن نذهب الى أن المسئول عن طبيعة التصوير الإيراني هى البيئة التى
كان يعيش فيها الفنانون، والأساليب الفنية التى ورثوها عن أسلافهم من
سكان الحضبة الإيرانية وبلاد العراق والجزيرة والشرق الأدنى عامة، فإن
هؤلاء لم يكن لديهم، من الحفلات والألعاب الرياضية والمناظر الطبيعية والعناية
بالتربية البدنية وتقوية الأجسام، ما يمكن أن يدفعهم - كالأغريق مثلاً -
الى دراسة الجسم الإنسانى دراسة متقنة، والعمل على تصويره أو صناعته

(١) ومن أقدم ما نعرفه فى هذا الصدد أن الأبرشامى نصر بن أحمد (٣٠١ - ٣٣١ هـ
أى ٩١٣ - ٩٤٢ م) أمر الشاعر وروى مقام كلية ودسة ثم طلب الى فائز صيبي أن
يوضحوا الترجمة المنظومة بالصورة. ولم يكن هذا أول العهد بتصوير مخطوطات هذا الكتاب،
فقد كتب ابن المقفع فى «باب عرض الكتاب» من الترجمة العربية التى قام بها: «و يقضى الناظر
فى هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أنه ينقسم الى أربعة أقسام وأمراض أحدها ...
والثانى إظهار غيالات الحيوانات بصوف الألوان والأصابع» كما كتب أيضا «وقد يعبر الناظر
فى آيات هذا أن لا يحمل عاتق النصح لزاوية بل ليشرف على ما تنص من الأمثال ...»
وقد هذا دليلان على أن كتاب كلية ودسة كان يزين بالقوش والتصاوير مسد القرب الثانى بعد
المجرة (الثامن الميلادى).

ولما أتم الفردوسى نظم الشاهنامه سنة ١٠١١ هـ (١٠١٠ م) أقبل الفنانون على توضيحها
بالصور فقام على ترزين دواوين الشعر، ولا سيما منظومات الشاعر بن ظاهى وسعدى.

التماثيل له بدفة يراعى فيها صدق تمثيل الطبيعة. وحسبنا أن نوازن بين تمثيل
اعريقى وتمثال قديم من إيران أو العراق لدرك الفرق بين المدرستين في الفن:
مدرسة الاغريق والفنون الغربية التي انحدرت منها ونسجت على منوالها،
ومدرسة الشرق الأدنى والفنون الاسلامية، ولا سيما الإيرانية، التي ورثتها
واقترنت آثارها. والواقع أن الفن الأيراني من خير الأمثلة لتوضيح نظرية
« تين » Taïne في تأثير البيئة على طبيعة الفنون^(١).

وهكذا يرى أن تحريم التصوير في الاسلام لم يبطل اردهار هذا الفن
على يد الايرانيين وتلاميذهم من الفهود والترك، بل إن الايرانيين لم يحجموا
عن تصوير بعض الموضوعات الدينية؛ ولا سيما في سير الأنبياء، كصورة مولد
النبي، ومقاتلته الراهب مجرأ في الشام، ورقصه الجهر الأسود ليضعه في حدار
الكعبة، وشق صدره وهو يقيم في اليلاء عند مرضعته حليلة السعدية،
وحلوسه في طار حراء يتلقى الوحي، وقصة المعراج، واحتفائه مع أبي بكر
في الغار يوم الهجرة، وموت أبي جهل في غزوة بدر، وتحطيم الهي الأصنام
في البيت الحرام بعد فتح مكة، وحادث قدير ختم الذي يقول الشيعة إن النبي
عليه السلام أوصى فيه بأمرته صدحجة النواع وأعلن أن سيدنا عليا سيكون
حليمة له؛ وصور الإيرانيون عبر هذا من الأحداث في سيرة النبي عليه السلام،
أو في سيرة بعض الأنبياء الآخرين^(٢).

ولكن علينا ألا ننسى أن المصورين الايرانيين لم يتخذوا التصوير وسيلة
لشرح عقائد الدين الاسلامي، ولم يظفوا كالمصورين المسيحيين أنهم دعاة

(١) انظر مقال من « تين وعلامة الفن » في العدد الأول من مجلة لانتا (٢ يناير سنة ١٩٣٩).

(٢) راجع Th. Arnold : Painting in Islam ص ٩١ - ١٢٢.

من دعائم الدين ، وأن آثارهم الفنية تشرح العقائد وتبعث في قلوب المؤمنين روح التدين والتقوى والتضحية . ولا عجب فقد كان المصورون المسلمون مشوذين من رجال الدين ، يبنوا كات الكنيسة المسيحية نطل الفنايس بحمايتها ورعايتها ، حتى طلب على لوحاتهم الفنية طابع ديني لم يستطيعوا التحرر منه إلا منذ القرن الثامن عشر الميلادي .

عل أننا لا نستطيع أن ننكر أن التصوير الإيراني كان محدود المجال ، وأنه لم ينتشر انتشار الصور في المدارس الغربية ، ولم يكن للجمهور نصيب وافر فيه ، بل كان يقوم على أخاف الملوك والأمراء .

وجدير بنا أن تشير إلى مذهب "الإيكونو كلاس" أو كاسرى الصور (من اليونانية "eikōn" بمعنى صورة و "klaus" بمعنى يكسر) وهو مذهب أحدثه ليون الثالث امبراطور بيزنطة في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) وحرم فيه عبادة صور القديسين وتماثيلهم التي كانت شائعة بين بسطاء القوم من المسيحيين ، ولما لم تنفذ تعاليمه بدقة أمر بكسر التحف الفنية الدينية ، ثم جاء مجمع نيقية سنة ٣٨٧م. ففضى على مذهب كاسرى الصور في الكنيسة المسيحية الشرقية . أما في الغرب فقد حارب البروتستانت الصور والتماثيل في القرن السادس عشر الميلادي ، ويرجع أن القائمين بحركة كاسرى الصور عند المسيحيين في القرن الثامن الميلادي كانوا متأثرين بتعاليم المسلمين في هذا الصدد^(١) .
وفضلاً عن ذلك فإننا نلاحظ أن المسيحية كانت منذ البداية تفضل التصوير على النحت ، فكانها كانت لا تتقن كل النغمة بفن النحت ، الذي

(١) انظر ص ٢ و ٤ من المقدمة التاريخية التي كتبها الأستاذ فيت في كتاب .

. E. Panty , Bois Sculptés d'Eglises Coptes

حدث آثاره آلهة العصور الوثنية في تماثيل عاية في الجمال والاداع، واعتبرت الكنيسة التصوير فنا أكثر قدمية. وقد ألحقت قسما كبيرا من حلال شابه.

نشأة التصوير الاسلامي في إيران

أما نشأة فن التصوير في المخطوطات الإيرانية فلنا نستطيع أن نعرف صاحب الفضل فيها على وجه التحقيق . أجل ، إن الصور الحائطية كانت معروفة في إيران منذ الأزمنة القديمة ، ولا سيما في العصر الساساني ، وكانت ترين بها جدران القصور على النحو المعروف في الهند . وقد عثر الأستاذ هرتفيلد Herzfeld على نماذج منها بمقلم سجستان في شرق الهصب الإيرانية ؛ ولك لا نعرف تماما هل كان هذا التصوير الحائطي ، والتصوير عند أتباع المذهب المانوي الأساس الذي قام عليه التصوير في إيران ، أو أن عليا ألا بنسي أساليب التصوير عند أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية في العراق والجزيرة^(١) ، وأن ننسب إليها قسما وافرا من الأساليب الفنية التي اتخذها الإيرانيون في فن التصوير .

ولعل الأفضل أن ننسب قيام فن التصوير في المخطوطات عند الإيرانيين إلى تلك المصادر مجتمعة ، مصابا إليها بعض الأساليب التي نقلتها إيران عن الصين والهند . أما الصور الحائطية فقد أصبح استعمالها في العصر الاسلامي يكاد يكون مقصورا على جدران الحمامات والقاعات الخاصة .

ومهما يكن من الأمر فقد ازدهرت صناعة التصوير في إيران ، وكان ميدانها في البداية توضع كتب التاريخ ودواوين الشعر والقصص بالصور

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٨٢٠ - ١٨٢٨

الصغيرة ذات الألوان الزاهية الجميلة. وعلى الرغم من أن هذه الصور لا تختلف الواحدة منها عن الأخرى اختلافا ملحوظا، فإن الاختصاصيين في الفنون الإسلامية ودوى الثقافة الفنية يستطيعون تمييز بعضها من بعض، ويقسمونها إلى طرز أو مدارس، لكل منها سماتها. وقد امتازت العصور الثلاثة الكبرى في تاريخ إيران بثلاث مدارس كبرى في التصوير، فقامت المدرسة المغولية أو الترية في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد)، وقامت المدارس التيمورية ولاسيا مدرسة هرة في القرنين الثامن والتاسع (الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد)، وقامت المدرسة الصفوية في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد). وأما بعد ذلك فقد كان الفنانون يخلدون الصور القديمة تقليداً يمين في معظم الأحيان عن بعض المعجز والتأخر. كما تأثر كثير من منهم ببعض الأساليب الفنية العربية في التصوير، ولا سيما بعد أن أرسل الشاه عباس الثاني ١٠٥٢ - ١٠٧٧ هـ (١٦٤٢ - ١٦٩٧ م) بعض البعثات العلمية لتلقي الفن في إيطاليا وبعض البلدان الأوروبية الأخرى.

مدرسة العراق أو المدرسة السلجوقية

وقد عرفنا في التصوير الإسلامي مدرسة أخرى تنسب إلى العراق أو بغداد في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)، ولكنها كانت عربية أكثر منها إيرانية؛ فالأشخاص فيها عليهم مسحة سامية طاهرة والأسلوب الفني مأخوذ - إلى حد كبير - من الصور في مخطوطات المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية.

ولا شك في أن إيران كانت فيها مدرسة فنية معاصرة لمدرسة بغداد وتشبهها أيضا في رسم الأشخاص بالألوان الزاهية والملابس المركبة والسحنة الهادئة ربما تبدو فيه البساطة مع قوة التعبير . وكانت الصور في هذا العصر ترسم على الصفحة نفسها في معظم الأحيان ، بينما أصبح الشائع في العصور التالية أن ترسم الصورة على حدة ثم تعلق في الفراغ الممتد لها بين صفحات الكتاب .

وربما كان الأفضل أن يطلق اسم « المدرسة السلجوقية » على هذه الصور التي تنسبها إلى العراق أو بغداد ، فالواقع أن مركز إنتاجها لم يكن في بغداد أو في العراق فحسب ؛ ولكنه كان — على كل حال — في أملاك السلاجقة المتراصة الأطراف . وكان المصورون — سواء أكانوا عربا أم إيرانيين — يشتغلون للطبقة الحاكمة والأمراء السلاجقة .

ولعل أكبر دليل على العلاقة الوثيقة بين هذه الصور السلجوقية وإيران أن رسومها تشبه الرسوم الموجودة على الخزف الإيراني المعروف باسم « مينائي » والذي كانت مدينة الري أعظم مراكز صناعته .

وفضلا عن ذلك فإن ثمة بعض مخطوطات من هذه المدرسة السلجوقية لا يمكن التردد في نسبتها إلى إيران ، فإن لغتها إيرانية ، ورسومها تتأثر عن سائر الصور السلجوقية ، ولا سيما أن الصور في هذه المخطوطات الإيرانية ليست مرسومة على الصفحات وبدون أي « أرضية » ، وإنما تفصلها عن المتن أرضية ذات لون واحد ، يغلب أن يكون الأحمر^(١) . ومعظم هذه

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٨٣٠ — ١٨٣٢

المخطوطات ترجع الى النصف الأول من القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) .

وطبىحى أن نجد مخطوطات إيرانية من نهاية القرن السابع الهجرى ، يمكن اعتبارها حلقة الاتصال بين الأساليب الفنية فى المدرسة السلجوقية وفى المدرسة الإيرانية المغولية التى خلفتها ، ومن أعظم هذه المخطوطات شأنا كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة بيربنت مورجان Pierpont Morgan وقد كتب فى مراعاة للسلطان غازان حان سنة ٦٩٩ هـ (١٢٩٩ م) .

المدرسة الإيرانية المغولية

أما أولى مدارس التصوير الإيرانية الحقة فهى المدرسة الإيرانية المغولية . وقد كانت أعظم المراكز الفنية التى ازدهرت فيها هذه المدرسة تيريز وسطاوية وبغداد ، تيريز - فى إقليم آذربيجان جنوب غربى بحر قزوين - كانت مقر الأمراء المغول فى الصيف ، بينما كانت بغداد مقرهم فى الشتاء بعد أن استولوا عليها سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) ، أما سلطاوية فمدينة فى العراق العجمى ، سكنها كثيرون من أمراء المغول . وكانت هناك مراكز فنية أخرى كبخارى وسمرقند ، ولكن محمد هاتين المدينتين فى التصوير هما يرجع الى عصر تيمور و خلفائه .

وطبىحى أن نذكر حين ندرس أية ظاهرة من الطواهر الفنية فى عصر المغول أن العلاقة كانت وثيقة فى عصرهم بين إيران والشرق الأقصى ، فان الأسرتين اللتين كانتا نخبكان فى الصين وفى إيران طوال القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) هما أسرتان مغوليتان

تجمعهما روابط الجنس والقربا . وفضلا عن ذلك ، فإن المغول عند ما استولطوا إيران استصحوا معهم فنانين وصناعا وتراجمة من الصينيين . ولذا فاسا نشاهد أن أساليب الشرق الأقصى واضحة في الفنون الإيرانية منذ عصر المغول ؛ ونرى على الخصوص أن الإيرانيين ، حين عرفوا منتجات الصين في الرسم والتصوير ، امتحسوا الانصراف عن أساليب المدرسة السلجوقية ؛ وساروا في طريق خاص ، تطوّر نظورا طيعيا حتى وصل إلى شكله النهائي في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) وبلغ أوج عظّمته على يد الأسرة الصفوية في القرن العاشر (السادس عشر الميلادي) .

امتازت المدرسة المغولية إذن بظهور الأساليب الفنية الصينية التي اتجهت في محنة الأشخاص ، وفي صلق تمثيل الطبيعة ، ورسم السات بدقة تامة عن الاصطلاحات التي عرفناها في المدرسة المراقية السلجوقية ، وفي مراعاة النسب ودقة رسم الأعضاء في صور الحيوان . وفصلا عن ذلك فقد استعار الفنانون الإيرانيون من فنون الشرق الأقصى بعض الموضوعات الحربية ولا سيما رسوم السحب (نتي) ورسوم بعض الحيوانات الخرافية التي امتاز الفن الصيني بها .

وكان عصر المغول قصيرا ومملوفا بالحروب ؛ فلم تكن صورته كثيرة أولم يصل إلينا منها إلا شيء يسير ؛ ولم تكن من صنعها الرقة أو الأناقة التي نراها في صور العصر التيموري أو العصر الصفوي ؛ وإنما كان أكثرها مناظر قتال تتناسب والفاتحين وتوضح كتب التاريخ والقصص الحربية ، أو مناظر تمثل أمراء المغول بين أفراد أسرهم وحاشيتهم .

ومما بلغت الظرف في صور المدرسة المغولية تنوع غطاء الرأس؛ فالمحاربين أكثر من نوع واحد من الخوذات، والسيدات قلنسوات مختلفة بعضها يزينة ريش طويل، وللرجال ضروب شتى من القلنسوات والعمائم .
وأكثر صور هذه المدرسة موحود في مخطوطات « الشاهنامه » وكتاب « جامع التواريخ » للوزير رشيد الدين (٧١٨ هـ - ١٣١٨ م) ،
الذي تروى المصادر التاريخية أنه أسس ضاحية لمدينة تبريز، سماها باسمه واستخدم فيها خطاطين وفنانين لمسح مؤلفاته وتوضيحها بالصور .



ومن أشهر المخطوطات التي تنسب الى هذه المدرسة نسخة من « جامع التواريخ » للوزير رشيد الدين ، مؤرخة بين عامي ٧٠٧ و ٧١٤ بعد الهجرة (١٣٠٧ - ١٣١٤ م) ، ولكنها مفترقة الآن ، بلغز منها محفوظ في مكتبة جامعة ادنبره والآخر في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن . وفي صورها موضوعات كثيرة من السيرة النبوية والتاريخ الاسلامي والانجيل وتاريخ الهند والديانة البوذية ، ويمكننا أن نرى في بعضها بقايا الأساليب الفنية الموروثة من المدرسة السلجوقية ، ولا سيما في سحن الأشخاص ورسم الخيول ، كما نرى في صور أخرى بدء تأثير الشرق الأقصى في رسم الزهور والاشجار .

ومن المخطوطات التي يظهر في صورها تحول هذه المدرسة تحولاً تاماً الى الأساليب الإيرانية نسخة كبيرة من الشاهنامه ، كان منها نحو ثلاثين صفحة في مجموعة ديوت Demotte وتفرقت اليوم بين اللوفر والمجموعات الأثرية في أوروبا وأمريكا^(١) . وأكبر الفنان أن عدداً من الفنانين اشترك في توضيح

(١) انظر كتابنا « التصوير في الاسلام » ص ٣٥ و ٣٦ ، والرحلين رقم ٦ و ٧

هذه المخطوط بما فيه من صور كبيرة الحجم، ومع ذلك فإن الذي صوره منها يمكن نسبه الى مصور واحد . ويظهر في تلك الصور التأثير بالأساليب الصينية في رسم الجبال والأشجار، كما أن الفنان وفقى في رسم الأشخاص الى شيء من قوة التعبير والى تمييز السحن بعضها عن بعض . ومن مميزات الصور في هذا المخطوط الأرضية الذهبية التي يسد وجودها في الصور الإيرانية القديمة . وأكبر النظر أنه كتب ورقمت صورته في تبريز حوالي سنة ١٧٣٥ هـ (١٣٣٥ م) .

وثمة مخطوط آخر من الشاهنامه محفوظ الآن في متحف طوبقاو سراي باستانول ومؤرخ من سنة ١٧٣١ هـ (١٣٣١ م) ؛ ولكن صورته وسط بين الصور السلجوقية وصور مخطوطي الشاهنامه وجامع التواريخ اللذين تحدثا عنهما في السطور السابقة ، فهي تتنازع بالعودة الى اتخاذ الأرضية الحمراء ، وبأن رسوم الأشخاص فيها تغلب عليها مسحة من البساطة والذخاعة . أما التأثير المعولي فظاهر في زخارف الملابس وفي رسم الماطر الجبلية والزهور .

ومن أبدع الصور التي تنسب الى المدرسة الإيرانية المعولية في منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) مجموعة صنعت لنسخة من كتاب كليله ودمتة ثم جمعت في مرقعة (البوم) للشاه طهماسب ، وكانت محفوظة في مكتبة يلدير ، ولكنها الآن في مكتبة الجامعة باستانول . وقد كان الأستاذ ساكسيان أول من كشف هذه الصور وكتب عنها ، فذهب الى أنها من صناعة مدرسة فنية اردهرت في خراسان في النصف الثاني من القرن السادس

(١) انظر اللوحات من رقم ٢ - الى ٢٩ في Schulz : Die persisch-islamische Miniaturmalerei .

(٢) انظر اللوحات من رقم ٢٥ الى ٢٧ في Banyon, Wilkinson & Gray. Persian Miniature Painting

المهجرى^(١) (النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي)، وتأثرت بالأساليب الفنية الصينية، قبل أن يقض المرسوم على زمام الحكم في إيران. ولكن نظرية ما كسيان لم تلق أدنا صاعية، فاعترض عليها سائر مورحي الفنون الإسلامية، لأن الدقة في رسم الأشخاص في تلك الصور لا يمكن وجودها في القرن السادس الهجري مع ما نعرفه في الصور المصنوعة في القرن السابع من بساطة ومسحة أولية؛ فضلا عن أننا نشاهد في الصور التي نحن بصددتها الآن أن الفنان قد همم ما اقتبسه من العناصر الصينية في رسم المناظر الطبيعية وأنه قد أصاب حظا كبيرا من التوفيق في ملاحظة الطبيعة وفي إكساب صوره شيئا من الحركة، وفي إتقان الرسوم الآدمية والحيوانية؛ ففانا لم يوفق إليه الصانون الذين كانوا يعملون في تبريز؛ مما يجعلنا على أن ننسبه إلى هرة، التي ازدهرت في منتصف القرن الثامن الهجري (الزراع عشر) وكانت عاصمة لأسرة الكرت، وهي — كما نعرف — أسرة ترجع نسبها إلى الغوريين الذين كانوا يحكمون أفغانستان والهند بين عامي ٥٤٣ و ٦١٢ هـ (١١٤٨ — ١٢١٥ م)، مما يفسر بعض ما نجد من روح هندية في تلك الصور.

ولما سقطت الأسرة الأيلخانية سنة ٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م)، استولى بنو حلاثر على جزء كبير من أملاكها ولا سيما العراق وخراسان، فقامت في عاصمتهم، بغداد، حركة فنية مباركة ولم تلبث أن امتدت إلى تبريز حين خصصت لهم منذ سنة ٧٦٠ هـ (١٣٥٩ م). وكان الساطان عياث الدين

(١) راجع Sakisian : La Miniature Persane ص ٤ وما بعدها، وانظر

كتابنا «التصوير في الإسلام» ص ٢٩ واللوحة رقم ٩

أحمد بهادر الخلائري (٧٨٤ - ٨١٣ هـ أي ١٣٨٢ - ١٤١٠ م) من
أكبر هواة المخطوطات الثمينة ، فشمّل برعايته فنون الكتاب .

و في المكتبة الأهلية ساريس نسخة إيرانية من كتاب عجائب المخلوقات
للقزويني ، كتبت لمكتبة هذا السلطان سنة ٧٩٠ هـ (١٣٨٨ م) بخط
« فتعليق » ، الذي ظهر في مدينة تبريز قبل أربعين سنة هذا المخطوط بوقت
قصير ؛ فعمل هذه النسخة من « عجائب المخلوقات » قد صنعت في تلك المدينة .
كما يمكننا أن نقسب إلى تبريز أيضا مخطوط شهير من « جامع التواريخ »
لرشيد الدين ، محفوظ الآن في المكتبة الأهلية ببائيس ؛ ولعله يرجع إلى نهاية
القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) . ونرى في صور هذا المخطوط
بعض المميزات الفنية التي تزداد ظهورا في القرن التالي ؛ ولا سيما تزين الأرضية
بشجيرات مزهرة وتجميل الفلاس برسوم مذهبة .

وصفوة القول أن المدرسة التي ازدهرت في العراق وعربى إيران على
يد بنى خلائري هي حلقة الاتصال بين المدرسة الإيرانية المخولية والمدارس
التيهورية .

ومن أمدع الآثار الفنية التي خلقتها المدرسة الخلائرية في بغداد مخطوط
جميل من قصائد خواجو كرماني في شرح غرام الأمير الإيراني همامي بهمايون
ابنة عاهل الصين . وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني وقد كتبه الخطاط
المشهور مير علي التبريزي في بغداد سنة ٧٩٩ هـ (١٣٩٦ م) ؛ وعلى إحدى
صوره اسم المصور « جنيد نقاش » السلطاني ، نسبة إلى السلطان أحمد
الخلائري ، الذي اشتمل هذا الفن في بلاطه . وتبدو في هذا المخطوط

كل الطواهر الفنية التي امتازت بها المدرسة النيمورية في التصوير، فرسوم الأشجار والزهور عاية في الإبداع، وصور الأشخاص روعى فيها جمال النسبة والارتباط بالوسط الذي تنموم فيه⁽¹⁾، فكانت الخطوة الأولى للصور التي رسمت بعد ذلك في شيراز وغلت عليها الرسوم الطبيعية الحالية من الصور الآدمية والحيوانية.

وفي مكتبة طوب قابو سراي باستانبول مخطوط من الشاهنامه كتب
في شیراز سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٠ م) ، حين عاش في هذه المدينة الشاعر
الكبير حافظ الشيرازي (٧٩١ هـ أي ١٣٩٨ م .) ، على أن الأشخاص
في صور هذا المخطوط لهم وجوه بيمابوية ، ولا تزال الصور منخفضة بقسط
وأفقر من المسبعة الاصطلاحية الأولية التي عرفناها في القرن السابع وبداية
القرن الثامن بعد الهجرة .^(١٣)

مدارس العصر التيموري

أما المدارس التيمورية ومدرسة هراة فقد ازدهرت في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (نهاية القرن الرابع عشر وفي القرن الخامس عشر بعد الميلاد) . وكان من أعظم مراكز التصوير شأنا في عصر تيمور مدينة سمقند، التي اتخذها هذا الحاكم مقرا لحكوه منذ سنة ٧٧١ هـ (١٣٧٠ م)

(١) أنظر كتاب «التصوير في الإسلام» من ٣٩ واللوحات رقم ١٠ و ٢١ و ١٢؛ وراجع Bakisian : ١٥٠ و ١٥١ — Minature Persane من ٢٢ و ٢٧ و ٢٨.

Aga-Oglu : Preliminary Notes on Some Persian (۲) راجع
 Manuscripts في مجلة Ars Islamica ج ۱ (سنة ۱۹۲۸) ص ۱۹۷

و جمع فيها أشهر الفنانين وأرباب الصناعات الدقيقة ؛ ولكن تبريز و بغداد و شیراز ظلت أيضا من مراكز هذا الفن وازدهرت فيها مدارس فنية عظيمة . عل أن الصور التي تنسب الى مدينة سمرقند ، على وجه التحقيق ، نادرة جدا . ولعلنا لا نستطيع أن ننسب اليها شيئا كثيرا ، هذا الرسوم المستقلة المنقولة عن نماذج صينية والمرسومة في معظم الأحيان بالخبر الصيني^(١) ، ثم بعض رسوم متأثرة الى حد كبير بالأساليب الصينية وتشتمل على رسوم حيوانات وطيور حقيقية وخرافية ، وأخيرا بعض مخطوطات في موضوعات فلكية^(٢) .

أما مدينة تبريز فربما لا نستطيع أن نعتبرها تماما مركزا فنيا تيموريا ، لأنها خصمت لقبائل التركمان بين عامي ٨٠٩ و ٨٧٢ هـ الهجرة (١٤٠٦ و ١٤٦٧ م) ؛ وتأثرت بمدرسة بني جلائر ، ولم تلحق بشيراز و هراة في الأساليب الفنية الجديدة التي وفتنا اليها في عصر تيمور و حلفائه . ومن الآثار الفنية التي يمكن نسبتها الى تبريز في هذا العصر صورة في صدحتين محفوظة في مجموعة كيثوريكان نيويورك . ولعلها كانت في صدر مخطوط من شاهنامه . وهي تمثل وليمة في حديقة ، اجتمع فيها تيمور و بعض رجال الاطه و خدمه^(٣) .

وفي عهد شاه رخ أصبحت هراة عظم رجال المسايين و ميدان نشاطهم . وقد كان تيمور محبا للفن والأدب على الرغم من شذوذه وفظاظه ،

(١) أطركناما « التصوير في الاسلام » ، اللوحة رقم ١٧

(٢) اطركناما A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٨٤٢

(٣) المصدر السابق ص ١٨٤٣ و ١٨٤٤

بينما كان ابنه شاه رخ من أشد ملوك القرس عطفا على الفن ورجاله ، ولذا احتاز الفن في عصره مراحل الاقتباس والاختيار من الفنون الأجنبية والتأثير بها ، ووصل الى صفوان شبابه وأصبح ما نقله عن غيره من الفنون جزءا لا يتجزأ منه .

والصور التي رسمت في نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) تحمل أهم الزخارف والأساليب الفنية التي صارت في القرن التالي من أخص مميزات التصوير الإيراني في مدرسة هراة . وأهم هذه الأساليب الفنية مناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع ، ثم الألوان الساطعة التي لا يكسر من حدتها أي تدرج ، والمناظر الطبيعية ذات الجبال والتلال المرسومة على شكل الاسفنج ، وفضلا عن ذلك فقد استطاع الفنانون الوصول الى إيجاد نسب مقولة بين الأشخاص في الصورة وما يحيط بهم من عمد ومناظر .

وجدير بنا أن نشير هنا الى أن الفرق بين منتجات المدرستين التيمورييتين الرئيسيتين ، مدرسة هراة ومدرسة شيراز ، لا يزال غير واضح ، ولكننا نستطيع أن نقول ، على وجه عام ، إن مدرسة شيراز أكثر اتصالا بالعصر السابق من مدرسة هراة ، وإن التطور في هذه المدرسة الأخيرة أعظم وأبين .

ومن أشهر المخطوطات التي تنسب الى مدرسة شيراز شاهنامه في استانبول مؤرخة من سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٠ م) ؛ وأخرى في دار الكتب المصرية ، كتبت سنة ٧٩٦ هـ (١٣٩٣ م) ؛ ورى في صور هذين المخطوطين بعض التنوع في رسم المناظر الطبيعية ؛ ولكن الألوان فاتحة وبراقة وغير منسجمة .

ومن أعظم هذه المخطوطات شأنا مجموعة من الشعر محفوفة في منحف الفن التركي والإسلامي بإستانبول ومؤرخه سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٨)^(١) وفيها اثنا عشرة صورة تمثل مناظر طبيعية، من أشجار وزهور وأتجار وتلال وعطير، بدون أى رسم آدمى؛ مما دعا إلى القول بأن هذا الفنان إما صور المثل العليا في نظرية الحقيقة عند المردكية، وأنه ربما كان من أتباع هذا المذهب. ولستنا في حاجة إلى القول بأن رسم مثل هذه المناظر الطبيعية لا يتعارض مع الإسلام في شيء.

وفي مجموعة جلبنكيان مخطوط من مجموعة شعرية كتبت سنة ٨١٣ هـ (١٨١٠ م) لأمكندر سلطان حاكم شيراز راس شاه رخ^(٢)، ويمتاز هذا المخطوط بأن فيه، عدا المتن، حاشية ذات أركان زخرفية جميلة. أما كاتبه فهو محمود مرصى الحسيني الذي كتب مخطوطا آخر من مجموعة شعرية، محفوفة الآن في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين، ومؤرخا من سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م)؛ وقد صنع لمكتبة الأمير بايسقر^(٣)، ويمتاز بمحرص المصور على رسم أقل عدد ممكن من الأشخاص في صورته، وبالألوان الهادئة الحقيقة، والأساليب الاصطناعية في رسم التلال.

(١) انظر Sakis an - La Miniature Persane ص ٣٢، ومقال الأستاذ Agu-Oglu في مجلة Ars Islamica، ص ٧٧ - ٩٨ من سنة ١٩٣٦.

(٢) انظر المصدر السابق، لأكيان؛ شكل ٤٤ - ٤٧.

(٣) راجع E. Künzl, Die Baysonghor - Handschrift der Islamischen Kunstabteilung في المجلد ٥٢ (سنة ١٩٣١) من كتاب الموسوعة لجمعية القبة البرمية Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.

ولكن الحق أن التمييز بين المدارس المختلفة في العصر التيموري أمر عسير بسبب تقل الفنانين بين المراكز الفنية المختلفة ، ولأننا لا نعرف المركز الذي ينسب إليه عدد كاف من المخطوطات ، لميكتنا بالموازنة والقياس أن نحدد المميزات الفنية لكل مدرسة .

ومهما يكن من الأمر فإن العصر الذهبي للتصوير الإيراني إنما يبدأ في عهد خلفاء تيمور : ابنه شاه رخ وحفدته بايسقر و إبراهيم سلطان واسكندر بن عمر شيخ ، إذ أصبحت للصور الإيرانية في عصرهم ذاتية قوية تمثل روح الفن الإيراني ، بعد أن همم كل ما استعاره من أساليب الفنون في الشرق الأقصى .

ومما ساعد على كثرة الانتاج وإتقان الصور في عصر خلفاء تيمور أن إيران كانت مقسمة الى مقاطعات مخاضة ، يحكمها أمراء لهم نصيب وافر من الاستقلال ولهم حاشية وبلاط ، كما للمعاهل الأكبر الذي كان يشرف على إدارة الامبراطورية كلها ، ولذا فقد نشأت مراكز فنية عديدة كانت تتنافس في سبيل النهضة بالفنون ولا سيما التصوير .

وقد أسس شاه رخ في مدينة هراة مكتبة ومجما لفنون الكتاب . ثم جاء ابنه بايسقر فأنشأ مكتبة أخرى ومجما للفنون ، استقدم اليه أعلام الخطاطين والمذهبيين والمصورين والمجلدين ، فاستقلت صناعة التصوير والتذهيب من تبريز و سمرقند وشيراز الى هراة .

أما العلاقات بين إيران والشرق الأقصى في عصر تيمور وسلفائه فإنها لم تضعف ، لأن سقوط أسرة المغول في إيران سنة ٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م) . تبعه سقوط أسرة يوان المغولية في الصين وقيام أسرة منج التي حكمت

من سنة ٧٧٠ هـ (١٣٦٨ م) الى سنة ١٠٥٤ هـ (١٦٤٤ م)، فكان طبعاً أن يفتأ الود المتبادل بين الأمرين الجديدين يجد نجاحهما في تقويض نفوذ المرسوم . وتبدلت البعثات بين الصين وإيران في عصر شاه رخ وبابستر . وأكبر الظن أن هذه البعثات كانت تعود من الصين بكثير من المنتجات الفنية ، كما كانت تحمل اليها بدائع التحف المصنوعة في إيران . والواقع أن الآثار الفنية من مدرسة هراة تشهد بتأثير الفنون الصينية ، ولا سيما في جلود الكتب التي كانت الحيوانات الخرافية الصينية من أهم عناصر الزخرفة فيها .

وعلى كل حال فإن أكثر الصور الإيرانية في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر) تنسب الى مدينة هراة، التي كانت أهم ميدان لفن التصوير في ذلك العصر .

وتمتاز مدرسة هراة بظهور الفأين فيها الى التطور والتجديد، وبظهور بعض المصورين من ذوى الداتية الفنية والمبغوية الخاصة، وبالميل الى دقة تصوير التفاصيل في الرسم، ومعنى الألوان واتساعها واتزانها وكثرة استعمال اللون الذهبي، وبتغطية الأرضية بالحشائش والزهور والشجيرات .

ومن أقدم المخطوطات التي تنسب الى هذه المدرسة مخطوط من كلية ودسة محفوظ الآن في مكتبة قصر حستان بطهران^(١) . ويمتاز باتقان تصوير الطبيعة، وضم العناصر الصينية التي اقتبسها الفن الإيراني في هذا السيل . ولا شك في أن هذا المخطوط يشبه الى حد كبير مخطوط كلية ودسة المحفوظ

(١) أظر Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting

في مكتبة الجامعة باستانبول والذي تحدثنا عنه في الصفحات السابقة ؛ ولكنها يختلفان في الصور الأدمية - فهي في المخطوط الأخير أكثر نضارة وأقرب إلى الطبيعة منها في مخطوط طهران .

وفي مجموعة المستر شتر بتي Chester Beatty مخطوط من «جلستان» سعدى ، كتب سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) للأمير بايسقر ، بيد الخطاط جعفر الباسنقري الذي استقدمه الأمير من تبريز ليكمل في مجمع فنون الكتاب بمدينة هراة^(١) . وفيه ثمان صور بدعية يبدو فيها الانقار والميزات الفنية التي اعرفها في مدرسة هراة .

وقد كتب هذا الخطاط نسخة من الشاهنامه سنة ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) تمتلكها الآن الحكومة الامبراطورية الإيرانية ، وتكاد تكون أبدع ما نعرفه من مخطوطات الشاهنامه المصورة ؛ وذلك لاقتران صورها ، وإبداع زخارفها ، والمهارة في تصوير الحوادث تصويرا تظهر فيه الحياة والحركة ، والتماسك ووحدانية التأليف ، والتنويع الذي يبعد الملل الذي تسببه المناظر المكررة في مخطوطات مدرسة تبريز ومدرسة شيراز ، ولمراعاة الدقة في رسم الخيل ، والشعيرات والزهور والطيور وزخارف الملابس ، فضلا عن العناية التامة برسم التفاصيل وبعض أنواع التحف كالسجاجيد والأواني وما إلى ذلك^(٢) .

ومن أبدع الصور التي تنسب إلى مدرسة هراة صورة مستقلة ومحمولة الآن في متحف الفنون الزخرفية بباريس ، وهي تمثل لقاء هماي وهمايون

(١) أظرالوجه ٤٢ ب من المصدر السابق .

(٢) داجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٨٠١ - ١٨٠٢

في حدائق القصر الملكي بمدينة بكن (أنظر شكل ٤٤) . ويجلي فيها حب الطبيعة ، وإبداع تصويرها مع التوفيق في التعبير عن أرستقراطية الأشخاص المرسومين . فضلا عن أن ألوانها وأزهارها تكسبها سحرا عجيبا .

وثمة عدد من الصور المسجلة المقوشة على الحجر ، على النحو المتبع في الشرق الأقصى . ويمكن نسبتها إلى مدرسة هراة في النصف الأول من القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) . وتتميز بوضوح التأثير الصيني فيها ، حتى يظن أنها من رسم المصور عياث الدين ابدى سافر بين عامي ٨٢٣ و ٨٢٧ هـ (١٤٢٠ و ١٤٢٤ م) مع بعثة أرسلها شه رخ إلى الصين . وإحدى هذه الصور محفوظة في متحف الصور الجميلة بمدينة بوسطن Boston وتشمل حبيب حاليين على سجادة ناعية وتظهرهما شجرة مزهرة . والثانية في المتحف المتروبوليتن بنيويورك وفيها أشخاص بجوار شجيرات مزهرة . أما الثالثة فهي مجموعة الكونقس دي بياج (Compagnie de Bérague) وتشمل لقاء هادي وهمايون وقد أصاب فيها الصنان توفيقا عظيما في الجمع بين الأساليب الفنية الصينية والإيرانية^{١٣١} .

وقد بدأت مدرسة هراة منذ منتصف القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي في أن تتميز عن سائر المدارس التيمورية وتنفذ صلتها بها ؟

(١) أنظر A. U. Pope: A XVIIth century Persian painting on silk في مجلة Apollo ، السنة الثماني (١٩٢٤) ص ٢٧٦ - ٢٧٧ وكذا « التصوير في الإسلام » ص ٤٣

(٢) أنظر فضل الأستاذ ديماند Dimand في Bulletin of the Metropolitan Museum ، السنة ٢٨ (١٩٣٣) ص ٢١٣

(٣) أنظر A Survey of Persian Art ج ١ ، القرعة ٨٧٨

فأصبحت لها ذاتية قوية في تأليف الصور ورسمها وتلوينها . وطبيعي أن بعض الفنانين لم يستطع أن يتفصل تماما عن التقاليد الفنية الموروثة ؛ بينما صار آخرون في ميدان التطور شوطا بعيدا .

ومن المخطوطات التي تتجلى فيها المميزات الفنية التي عرفناها في مدرسة هراة شاهنامه في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن كتبت للأمير محمد جوكي ابن شاه رخ . وقد توفي هذا الأمير سنة ٨٤٨ هـ (١٤٤٥) ؛ فأكبر الفن أن المخطوط يرجع الى ما قبل وفاته بضع سنوات^(١) .

وفي المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من ديوان السلطان حسين ميرزا مؤرخ من سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) . ويدل ما في صوره من المناظر الطبيعية ، ورسوم العمار ، والسحنات المغولية ، والنسج بالألوان على سمو الأساليب الفنية التي وفق اليها الفنانون من مدرسة هراة .

وفي المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك مخطوط من كتاب «همت بيكر» لشاعر نظامي يحتوي على صورة بديعة جدا تمثل بهرام حور يثبت لمحبته قروسته ومهارته والرمية^(٢) . وذلك بأن يلصق بسهم واحد حافر حمار الوحش بأذنه — وتمتاز هذه الصورة بحسن توزيع الأشخاص بين الصحور واللال ؛ وعليها اسم المصور العظيم بهراد ؛ ولكنها نسبة لا نظن أنها صحيحة ؛ لأن الصورة ، على الرغم من إتقانها ، لا يتجلى فيها ما نعرفه عن أسلوب بهراد ، مما سيأتي شرحه في الصفحات التالية . والواقع أننا نعرف أسماء بعض

(١) انظر المصدر السابق ، لوحة رقم ٨٧٥ و ٨٧٦

(٢) انظر العدد الأول من مجلة «الثقافة» ، في ٣ يناير سنة ١٩٢٩ ، ص ٢١ واللوحة

الفنية التي نوابجها .

المصورين في مدرسة هراة ، ولكنا لا نستطيع أن ننسب إلى أحدهم
أى صورة في مخطوط معين . وأعل وأعظم هؤلاء المصورين هو
روح الله ميرك نقاش الذى يقال إنه كان أستاذا لهزاد ، والذى تنسب
إليه صورتان في مخطوط من المخطوطات الخمسة للشاعر نظامى مؤرخ من
سنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م)^(١) .

وصفوة القول أن التصوير الإيراني في عصر تيمور وحلفائه خطا الخطوة
الأخيرة في سبيل الكمال الذى بلغه على يد بهزاد وتلاميذه الذين حملوا لواء
هذا الفن في صدر الدولة الصفوية . وذلك على الرغم من أن العاهلية
التيمورية دب فيها الانحلال بعد وفاة شاه رخ وبدء النزاع بين خلفائه ، حتى
استولت قبائل التركمان على غربي إيران ، وقامت دولة الأوزبك في بلاد
ما وراء النهر ، بل استطاعت أن تقضى على نفوذ خلفاء تيمور في شرقي إيران ؛
ولكن هراة ظلت عاصمة التيموريين الذين تقلص نفوذهم ، بخير أن يؤثر
ذلك في ازدهار صناعة التصوير ؛ فكان حكم السلطان حسين ميرزا بيقر بين
عامي ٨٧٣ و ٩١١ بعد الهجرة (١٤٦٨ - ١٥٠٦ م) من العصور الذهبية
للك المدينة في الأدب والنن ، فعمت شهرة بلاطه أمحاء القارة الآسيوية ،
وانصل به كثير من الشعراء والأدباء والموسيقيون ؛ وكان هو ووزيره
مير علي شير من أكبر رعاة التصوير في التاريخ الإيراني ، حتى ظهر في خدمتهم
بهزاد صاحب الآثار الفنية البديعة في التصوير الإسلامي .

(١) أنظر Martin - Arnold : The Nizami MS. illuminated

Sakisian . La Miniature Persane , by Bihzad, Mirak & Qasim Ali

بهراد

ولد بهراد في مدينة هراة سنة ٨٥٤ هـ (١٤٥٠ م) . وذاع صيته فيها واعم رعاية السلطان حسين بيقر ووزيره مير علي شير ، وظل يعمل في هراة حتى سقطت في يد الشاه اسماعيل الصفوي سنة ٩١٦ هـ (١٥١٠ م) فانتقل معه الى تبريز حيث زاد نجمه تألقا ، ونال من الشرف والفضل وخدمة الشاه اسماعيل ثم ابيه طهماسب ما لم ينله مصور آخر في التاريخ الاسلامي .

وقد حظ لنا أحد المؤرخين الإيرانيين نص البراءة التي تسلمها بهراد حين عيه الشاه اسماعيل سنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) مديرا لمكتبته الملكية وجمع فنون الكتاب ، فجعله رئيسا لكافة أمانة المكتبة ومن فيها من خطاطين ومصورين ومذهبين وغيرهم^(١) .

وذاع صيت بهراد في إيران وفي غيرها من البلاد التي كانت لها بالآيرانيين صلات فية . وفاق في الشهرة من سبقه من المصورين ومن عاصره أو سلكه منهم ؛ فأثنى عليه المؤرخون الشاه الحزم ، وقرنوه بما نال الذي يضرب به المثل عند الإيرانيين في إتقان التصوير ، وقالوا إن مهارته تحت ذكرى سائر المصورين ، وإن شعرة من ورشاته قد أكتبت الجهاد حياة .. اتخا كما أعجب به الملوك والأمراء قسايةوا الى جمع آثاره الفنية وكتب عنه « مابر » القيصر الهندي المغولي أنه أعظم المصورين قاطبة .

وعند ما أقبل حصص مؤرخي الفنون من الغربيين على دراسة التصوير الاسلامي ، عزموا لبهراد منزلة الجليظة ؛ ولكن بعض المحدثين منهم يرون

(١) راجع Th. Arnold - Painting in Islam ص ١٥٠ - ١٥١

أنه مال أكثر مما يستحق . وفي رأينا أن هذا الزعم الأخير مبالغ فيه الى حد كبير .

على أن هذه الشهرة الواسعة التي أصابها بهراد جعلت من الصعب أن نعرف على وجه التحقيق كل آثاره الفنية ؛ لأن المصورين أقبلوا على تقليده ؛ بل كانوا يكتبون اسمه على الصور التي يرسمونها إعلاءً ل شأنها ؛ كما أن تجار العاديات وبعض الهواة كانوا ينسبون إليه صوراً ليست من عمله ؛ وغبية منهم في الكسب الوامر . والحق أن هذا جعل دراسة أسلوبه الفني أمراً عسيراً ؛ فأننا لا نستطيع أن نطمئن الى حكم صدره بعد بحث الصور القليلة التي ثبت قطعياً نسبتها إليه .

وثمة صور أخرى ليست بعيدة كل البعد عن أسلوبه في الرسم ؛ ولكن ليس عليها امضاء ؛ ولعل الخبير كل الخبير في مواصلة الدرس والمؤرنة حتى يمكن أن نعرف عن حقيقة آثاره الفنية أكثر مما نعرف الآن .

وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عتوا بوصف امضائهم على آثارهم الفنية . وقد استطاع بمصل علوم مكانته أن ينتصر على الخطاطين انتصاراً ميباً ؛ فقد ذكرنا أنهم كانوا أعلى منزلة من المصورين . وكانوا يتحكمون في حجم الصور ؛ وفي استقاء الموضوعات ؛ وفي تحديد الفراغ الذي يتركوه في صفحات المخطوطات لرسم فيه المصورون ؛ ولكن بهزاد قصي

(١) أنظر Blochet : Musulman Painting ص ٦٩ . Sakistan .

(٢) راجع مادة « بهراد » في الجزء الخامس (الملحق) من « دائرة المعارف الإسلامية » فقد جمع فيها الأستاذ إيتنهاوزن Ettinghausen بيانات وافرة عن حياة بهراد وما نسب إليه من الآثار الفنية .

على ذلك كله واختار الموضوعات التي أرادها ، ورسمها بالجحم الذي كان يتبعه ، في صفحة أو صفحتين متجاورتين .

وامتاز بهزاد ببراعته العظيمة في مزج الألوان وتضخيم أسرارها ، وفي التعبير في صوره عن الحالات النفسية المختلفة ، وفي رسم العماثر والمناظر الطبيعية .
وانك لتعس أمام آثاره الفنية أن بين يديك صورا أرستقراطية ، بهدوئها ، وحسن ذوقها ، وإبداع التركيب فيها ، ودقة الزخرفة وانسجامها ، مما يشهد بأن بهزاد كان المصور الكامل الذي انتهى على يديه تطوّر التصوير الإيراني في عهد المدرستين الإيرانية المنفوية ثم التيمورية .

وقد عاش بهزاد طويلا . وتنسب إليه صور عديدة من القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) وكثير من هذه الصور تمثل دواوېش من العراق وإيران . ومما كتبه أحد المؤلفين الهنود عن بهزاد انه لم يحرز هذه الشهرة الواسعة لأنه سار بأساليب التصوير الإيراني إلى الكمال الطبيعي الذي كانت مقدراته أن يصل إليه في تطوره فحسب ؛ بل لأنه سار به أبعد من ذلك فأدخل فيه عنصرا من الحب الإلهي ، فثأره بمذهب الصوفية الذي بلغ أوج عظمته في إيران فيل أن يولد بهزاد ، وحين كان صبيا .

ومن أبدع الآثار الفنية التي يطأطن مؤرخو الفنون الإسلامية إلى نسبها لبهزاد ست صور في مخطوط من كتاب « بستان » للشاعر الإيراني سعدى محفوظ في دار المكتب المصرية وعلى أربع صور منها امضاء بهزاد (انظر شكل ٤٥) .

وقد كتب هذا المخطوط «سلطان على الكاتب» أعظم الخطاطين في عصره. كتبه سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) للسلطان حسين ميرزا الهندي نشأ بهزاد في بلاطه بمدينة هراة؛ فلا عجب أن تولى بهزاد بنفسه تخطيط هذا المخطوط بصورة؛ تتجلى فيها راعته في مزج الألوان، وتوفيقه في توزيع الأشخاص، ودقته في رسم الزخارف النباتية والهندسية الدقيقة. وقد كتب على ثلاث صور منها بحط دقيق وفي مكان يصعب الاهتداء إليه «عمل العبد بهزاد». أما الأوصاف الراح ففي صورة تمثل فقهاء يجادلون في مسجد؛ وفيها عقد جميل تجري في إطاره عبارات إبراهيمية في ١٣ منطقة وتنتهي في المنطقة الأخيرة بالنص الآتي: «عمل العبد بهزاد سنة أربع وتسعين وثمانمائة»؛ مما يدل على أن رسم الصورة كان بعد إتمام المخطوط بفترة كاملة. وليس هذا بمستغرب في التصوير الإيراني؛ فقد كان الخطاطون يتفنون عملهم، ويتركون الصفحات التي يراد أن يزينها المصورون بالرسم. وحدث كثيرا أن المخطوطات لم تزين بالصورة إلا بعد إتمام كتابتها بزمن غير قصير.

وعلى كل حال فإن ثلاثا من الصور الخمسة تمثل مناظر في عمائر، أما الرابعة فتمثل الملك دارا وراعي الخيل، وثبتت تهوق بهزاد في رسم الخيل وتصوير الطبيعة الريفية تصويرا فيه انسجام وسهولة. وفي أول المخطوط صورة في صفحتين تمثل للسلطان حسين ميرزا في مأدبة؛ ولا بد من أن تكون من تصوير بهزاد أيضا فإن موارقتها بالصورة الخمسة لا يكاد يترك سبيلا للشك في صحة ذلك^(١).

(١) انظر كتابنا «التصوير في الإسلام» ص ٤٨ وما بعدها، والوحات ٢١ — ٢٥.

Wiet - L'Exposition Persane de 1931 ص ٧٤ وما بعدها.

وفي المتحف البريطاني مخطوط من منظومات الشاعر نظامي ، تاريخه سنة ٨٤٦ هـ (١٤٤٣ م) . وفيه عدة صور صغيرة ، على ثلاث منها : « صورة العبد بهراد » مكتوبة في مكان غير ظاهر . ويكاد المقاد يجمعون على صحة نسبة هذه الصور الثلاث الى بهزاد ؛ ولكن معرفة تاريخها أصعب من سهل ؛ وقد لوحظ أن على إحدى الصور الأخرى في هذا المخطوط تاريخ سنة ٨٩٨ هـ (١٤٩٣ م) مما يرجح أن تكون الصور المنسوبة الى بهراد من رسمه في نهاية القرن التاسع الهجري أيضا .

وفي مجموعة كيرفور كان Kevorkian بنويورك صمعات عليها نباح خطية ؛ وفي إحداها صورة دائرية تمثل شابا وعجوزا على مقربة من نهر صغير وحولها منظر جبلي ؛ وعليها : « صورة العبد بهزاد » .

وثمة بعض صور شخصية حقيقية تنسب لبهزاد ويبدو فيها بجاه في بيان سمته الأشخاص وصفاتهم الجسمية . ومن هذه الصور واحدة تمثل الشاه طهماسب فوق شجرة ؛ وهي معروضة الآن في متحف الموقر ؛ وعليها « ير علام بهراد » أي « العبد المحور بهراد » ؛ وفي مجموعة المنيو كارتيه Cartier صورة للسلطان حسين بيقرأ تنسب الى بهراد ، وتشبه رسم السلطان حسين بيقرأ في مخطوط « بستان » المحفوظ في دار الكتب المصرية .

على أن المقام لا يتسع هنا لاستعراض سائر ما ينسب الى بهزاد من الصور ؛ فحسبنا أن نذكر أنه كان جم النشاط وأنه — إن لم يتدع مدرسة

(١) A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ١٨٨٥ .

(٢) أطر Sakisara: La Miniature Persane ، اللوحة رقم ٧٥ ، شكل ١٣٣

(٣) المصدر السابق ، اللوحة رقم ٢٧

(٤) A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٨٥٨ — ١٨٦٦ .

أو طاراً حديداً - فقد عرف كيف يسمو بالأساليب الفنية التي ازدهرت في مدرسة هراة الى الاتقان والدقة في مزج الألوان، والتماسك في التأليف التصويرى، والبراعة في تمثيل المآثر من الخارج والداخل، والتوفيق في تصوير الطبيعة الريفية، والقدرة على رسم الصور الشخصية والتعبير عن الحالات النفسية، وما الى ذلك مما نراه في صوره، أو في الصور التي تنسب اليه، والتي يرجح أن معظمها من عمل تلاميذه أو مرؤوسيه في مجمع الكتب في تبريز، أو المهجيين به من سائر المصورين .

قاسم علي

ومن الفنانين الذين نبغوا في هراة في القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) قاسم على الذى كان مؤرخو الفن يخطون أحيانا آثاره نسية بآثار زميله بهراد .

والواقع أن ما نعرفه من صور هذا الفنان في مخطوط المنظومات « النخبة » لطهائى ، الموزج من سنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م) والمحموط الآن بالمتحف البريطانى برقم Or. 6810 - يدل على أنه كان مصورا ماهرا، وبكفاية تأثر بأساليب أستاذه وزميله بهراد حتى لم يبق لنفسه أى قسط من الذاتية الفنية، فهو يقلد هزاد في الموضوعات التي بصورها، وفى الأسلوب الذى يستعمله في تصويرها، وفى الزخارف التي يزيها بها، ولكنه لم يصل الى مقام أستاذه في إبداع الألوان وتمييز سمات الأشخاص وإكسابها شيئا من التعبير .

وتنسب الى قسم على بعض صور في مخطوط بالمسكبة البودلية في اكسفورد ، مؤرخ سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) . وأحتمل هذه الصور

واحدة تمثل بعض الصوفية في حديقة غناء^(١) ولكن بعض الأشخاص فيها يقولون عن صور بهزاد في مخطوط دار الكتب المصرية .

وأكبر الظن أن هذا الفن أتقن رسم الصور الشخصية ، وأنه رسم صورة « بهزاد » المحفوظة في مكتبة الجامعة باستانبول^(٢) . وتدل « لايس بهزاد » في هذه الصورة على أنها رسمت في العصر الصفوي أي بعد انتقاله إلى تبريز .

مدرسة بخارى

وقد اردهرت في إقليم بخارى مدرسة فية في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) يمكننا أن نعتبرها ذيلاً لمدرسة بهزاد .

والواقع أن الأحداث السياسية التي وقعت في خراسان وبلاد ما وراء النهر في بداية القرن العاشر هي التي أدت إلى قيام هذه المدرسة ، فان مدينة هرات سقطت في يد شيباني خانب زعيم الأوزبك سنة ٩١٣ هـ (١٥٠٧ م) ، ولكن الشاه اسماعيل الصفوي انتزعها من يد الشيبانيين بعد ثلاث سنوات . ونقلهم حكمهم إلى بلاد ما وراء النهر ، وصاروا يحكمون من سمرقند وبخارى . وهاجر إلى هاتين المدينتين كثير من المصورين في هرات ، ولا سيما أن قيام الدولة الصفوية في هذا الإقليم كان معناه فرض المذهب الشيعي عليه بعد أن كان يتبع المذهب السني في عصر تيمور وحلفائه وفي عصر الشيبانيين . ثم استولى الأوزبك مرة ثانية على هرات ، ونهوها سنة ٩٤١ هـ (١٥٣٥ م) ، فهاجر منها إلى بخارى جمهرة الباقين فيها من رجال الفن .

(١) أطلال الحديقة رسم - ٢ من كتاب «التصوير في الإسلام» .

(٢) راجع Sakisian : Les Miniatures Persanes ، الجزء ٧ ،

وقامت على أكتاف هؤلاء الفنانين في مهجرهم مدرسة بخارى التي كان أشهر رجالها المصور محمود مذهب .

وقد كان محمود مذهب يعمل في بلاط السلطان حسين بيقرأ، ويظهر في آثاره الفنية الأولى أنه متأثر بأساليب بهراد إلى حد كبير، ولا سيما في تأليف الصور وتمطية أوصيتها بالعناز وفي رسم الأشخاص وتوزيعهم في الصورة . والطاهر أن هذا الفنان هاجر إلى بخارى وترك هراة بعد أن بارحها بهزاد إلى تبريز بفترة قصيرة .

ومن أشهر آثاره الفنية صور في مخطوط من « تحفة الأحرار » للشاعر حامى، كتب في بخارى وكان في مجموعة هومبرج Homberg . كما تلب إليه صور في مخطوط آخر من تحفة الأحرار محفوظ الآن في المكتبة الأهلية بباريس، وعلى بعض صوره « صورة السيد محمود المذهب » . على أن أبدع ما عرفه هذا الفنان صورة في صفحتين بمخطوط من المخطوطات الخمسة لنظامي كتب للأمر عبد العزيز الشيباني (٩٥٢ هـ - ١٥٤٥ م) ، ومحمفوظ في المكتبة الأهلية أيضا ، وتمثل الصورة محموزا تقدم شكواها إلى السلطان سبجر . وعلى هذه الصورة امضاء محمود مذهب، وتمتاز باتزانها وتباين ألوانها .

(١) أطر Galerie Georges Petit, Vente O. Homberg, Paris 1931, N° 88.

(٢) أطر Blochet Musulman Painting المجلد ١٠٨ ، Sakisian . Ia Miniature Persane ، شكل ١٢٨

(٣) سباني حديث هذه الفضة في صفحة ١١٥

(٤) Blochet: Musulman Painting ، المجلد ١١٤ و ١١٥

وثمة صور أخرى تنسب إلى هذا المصور ؛ ولكن المقام لا يتسع هنا لاستعراضها وبيان مميزاتها^(١) .

ومن المصورين الذين هاجروا من هرة إلى بخارى ، بعد أن تأثروا بمدرسة هزاد ، عبد الله المذهب والمصور ؛ ولكن الصور التي عليها امصاؤه نادرة . وامل أشهرها رسم شاب يعزف على العود تحت شجرة من هرة ؛ وهي محفوظة الآن في متحف الفنون الصناعية بمدينة ليرج^(٢) .

ومما نلاحظه في الصور المنسوبة إلى هذه المدرسة أن الرجال المرسومين فيها يلبسون غطاء رأس مكون من قلدسوة مرتفعة ومصانة وتحيط العمامة بحرثها الأسفل ، كما امتازت هذه المدرسة بال ميل إلى الصور المستقلة التي تجمع في « مرقعات » خاصة ؛ وب نقش هوامش المخطوطات بشتى الحروف باللونين الذهبي والفضي على أرضية مختلفة الألوان .

المدرسة الصفوية الأولى

أما المدرسة الصفوية فقد قامت على أكاف هزاد وتلاميذه وأعوامه ؛ وكان أعظم من شملها برعايته هو الشاه طهماسب ، الذي ظل يحكم إيران بين عامي ٩٣٠ و ٩٨٤ بعد الهجرة (١٥٢٤ - ١٥٧٦ م) ، بعد أن قضى أبوه الشاه اسماعيل حكمه في حروب وطرد بها دعائم الحكم للأسرة الصفوية ولم تترك له الفراغ الكافي لتعهد المحمم الذي أنشاه لفنون الكتاب وعقد إدارته لهزاد .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٨٦٩ - ١٨٧١

(٢) أنظر Kuhnert : Miniaturmalerei im islamischen Orient

وارتفعت مكانة الفنانين في عصر الدولة الصفوية، واتحد السلطان من بين المصورين أصدقاء، وندماء، بل كان الشاه ملهماً لهم، يطمع في أن يصبح مصوراً ماهراً، تعلم الفن عن المصور المشهور سلطان محمد، وكان كذلك صديقاً لبهزاد وتلميذه آقا ميرك .

ولا غرابة في أن يرتفع شأن رجال الفن في حكم الدولة الصفوية؛ فإنها أول دولة إيرانية وطنية منذ العصر الساساني، فطبعي أنها فكرت في أن تعيد إلى إيران مجدها الفني القديم، وبدأت برجال الفن فكان نصيبهم واهراً من تشجيعها وإكرامها . ومن ثم فإن بين مخطوطات العصر الصفوي عدداً كبيراً على الصور، التي يمثل أكثرها أسمة هذا العصر وحياة البلاط والأمراء فيه، وما يقع ذلك من حداثق غناء وعمائر ضخمة جميلة وملابس فاخرة ومجالس طرب وشراب، كل ذلك في رسم دقيق وألوان زاهية في هدوء، ومتنوعة في أسعاج، يتروح ذلك مهارة في تأليف الصورة، وتوزيع الأشخاص فيها، ومراعاة النسب بين أجزائها المختلفة .



ومهما يكن من الأمر، فإن بهزاد، حين عين سنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) مديراً لمعهد فنون الكتاب في تبريز كان قد بلغ ذروة مجده، ولم يتطور أسلوبه الفني بعد ذلك؛ فالعرق بسيط بين آثاره الفنية في هراة وآثاره الفنية في تبريز، أما تلاميذه الذين قدموا معه من هراة، فقد تأثروا بالبيئة الصفوية الجديدة في تبريز وأصبحوا دعاة المدرسة الصفوية التي قامت فيها؛ وهي المدرسة الصفوية الأولى .

وتتمتاز الصور في هذه المدرسة بلباس الرأس المكون من عمامة ترتفع
بامتدادة وتبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء ، ولكن هذه الميزة ليست
عامة ، لأن وجود تلك العمامة في صورة من الصور يدل على أنها ترجع إلى
عصر الأسرة الصفوية الأولى ، أي قبل وفاة الشاه طهماسب ، بينما وجود
غيرها أو عدم وجودها لا يفيد مطلقاً أن الصورة لا يمكن نسبتها إلى هذا
العصر . ويلوح لنا أن هذه العمامة كانت في أول الأمر شعار أفراد الأسرة
الصفوية وأتباعهم ، وكان المصورون يرسمون العصا الصغيرة بالألوان الأحمر ،
ثم ضعف شأن هذه العمامة ، وبدأ القوم بغيرون لون العصا ، ثم أصبح وجودها
نادراً في الصور الصفوية التي صحت بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ٩٨٤ هـ
(١٥٧٦ م) .

وقد كان لقيام الدولة الصفوية أثر كبير في توحيد الأماليب الفنية ، بعد
أن حققت هذه الدولة الوحدة السياسية في البلاد الأيرانية . فلا فروق أن
أصبحت منتجات مصوري البلاط في تبريز وقزوین أتموزجا ينسج على
منواله الذاهون من المصورين في سائر المعاطلة الصفوية .

ومن أعلام المصورين في هذه المدرسة شيخ زاده وخواجه عبد العزيز
واقا ميرك وملكطان محمد ومظفر على ومير سيد على ومحمدى وسيد مير نقاش
وشاه محمد وخرست محمد .

أما شيخ زاده فقد كان خراسانى الأصل ، وكان تلميذاً لبهزاد ، واستقل
معه إلى تبريز كما يظهر من صورة عليها امضاءه . وهى في مخطوط من أشعار
حافظ ، كتب لسان ميرزا ، الأتخ الأصغر للشاه طهماسب ، ومحموط

الآن في مجموعة كارتيه Cartier وتمثل هذه الصورة مجلس وعظ^(١) ، ويبدو في رسم الأشخاص وتصوير ما أحدثه بعض المستمعين من شغب ، إما لقرط النائر والاعجاب بما قاله الواعظ وإما لسبب آخر ، نقول يبدو من ذلك ومن رسم العماثر والجدران والأبواب ذات الزخارف الدقيقة أن الفنان مشبع جدا بالأماليب الفنية التي نعرفها في بهزاد وتلاميذه .

ويميل الأستاذ الدكتور كونل Kuhnel إلى أن ينسب إلى شيخ زاده نحو أربع عشرة صورة من خمس عشرة موجودة في مخطوط جميل من المخطومات الخمسة لنظامي ، كُتِبَ سنة ٩٣١ هـ (١٥٢٥ م) الخطاط الكبير سلطان محمد نور ، ومحموط الآن في المتحف المتروبوليتان بنيويورك . وهذه الصور آية في الجمال ، بالوانها البديعة ورسماتها الدقيقة ورسومها الفنية . وقد نسبها مارتين Marton إلى آقا ميرك ، ونسبها ساكسيان Sakisian إلى محمود مذهب^(٢) .

ومن تلاميذ بهزاد المصور خواجة عبد العزيز ، والمعروف أنه قدم من إصفهان وأن الشاه طهماسب درس عليه فن التصوير^(٣) . ومن الآثار الفنية التي خلفها هذا المصور صورة أمير صفوى محفظة الآن في إحدى المرقمات بمكتبة طوب قانوسراي بإستانبول ، وعليها أمصاؤه وقد أضاف إلى اسمه أنه تلميذ الأستاذ بهزاد .

(١) أنظر الصفحة ٣٦ من كتاب «التصوير في الإسلام» .

(٢) أظر المصدر السابق ص ١٠٩ و ١١٠ مذكور Binyon, Wilkinson & Gray Persian Miniature Painting ص ١٠٨ و A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٧٢

(٣) أظر المصدر السابق للأستاذ ساكسيان ص ١١٢ و ١٢٠

وتغ من تلاميذ بهزاد المصور العظيم آقاميرك . وقد نشأ في إصفهان ثم هاجر منها واتصل بهزاد . وأتيح له أن يحظى بصداقة الشاه طهماسب . وقيل إنه ظل يعمل في بلاطه حتى سنة ٩٥٧ هـ (١٥٥٠ م) . وثمة خمس صور عليها امضاءه ، وهي في مخطوط من المخطومات « الخمسة » للشاه نظامي ، كتب في تبريز بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) للشاه طهماسب ، بيد الخطاط المشهور شاه محمود النيسابوري ، ويرفخر اليوم بميازته المتحف البريطاني لندن . وتمثل إحدى هذه الصور «توزيع خسرو و نرى في صورة أخرى خسرو وشيرين على العرش» وفي ثالثة مجنون ليلي بين الوحوش في الصحراء ، أما الرابعة فتمثل قصة كسرى أنوشروان يصني لليومنين اللتين تتحدتان على أنقاض قصر حل به الحراب لأن صاحبه كان ظالما (انظر شكل ٥٠) ، وتمثل الخامسة رجوع شاپور إلى فسطاط خسرو . وتدل هذه الصور بما فيها من عمائر وزهور وأشجار على تأثر آقاميرك بأستاذ بهزاد ، ولكننا نلاحظ فيها ، فضلا عن ذلك ، تفوق ميرك في تزيين الملابس بالزخارف المختلفة ، وقصوره عما وصل إليه أستاذه في تنويع السحنة في الأشخاص وإكسابها بعض الحياة والتعبير والحركة .

ومن أعلام المصورين في العصر الصفوي سلطان محمد ، وقد قيل إنه كان أستاذا للشاه طهماسب في فن التصوير . ولعله خلف بهزاد في إدارة جمع الفنون الملكي ، وأكبر الظن أن نشاط هذا المجمع لم يجد مقصورا على فنون الكتاب بل امتد أيضا إلى صناعة الخزف ونسج الحرير والسجاد .

(١) انظر اللوحة رقم ٣١ من كتاب « التصوير في الإسلام » .

ومهما يكن من الأمر فإنا نجد أمضاء سلطان محمد على صورتين في مخطوط نظامي صالف الذكر، إحداهما تمثل بهرام جور يصيد الأسد، والثانية تمثل خسرو بفجأ شيرين تسبح^(١١)، وتتنازل بدقة الرخارف على الملابس، وبأساع الألوان، وإتقان رسوم الحيوان، وبالأشخاص قوى الوجوه الجميلة التي تبدو من أى تعبير قوى. وصفوة القول أن أسلوب سلطان محمد يشبه أسلوب آقاميرك إلى درجة لا يمكن تفسيرها بأن كليهما كان تلميذا إبهزاد لحسب، بل قد نعلمنا على القول بأنهما تعاونوا في العمل تعاوناً وثيقاً ولم تكن لكل منهما ذاتية فنية مستقلة عن الآخر إلى حد كبير.

ولابفوتنا أن في مخطوط نظامي، الذي اشترك في تصويره أعلام المدرسة الصفوية، صورة غير ممضاة، ولنا ندري لأى الفنانين يمكننا نسبتها. تلك هي صورة السلطان مسهر والمعوز التي تقدمت إليه تشكو من أن أحد جنوده سرق مالا لها^(١٢). وهذه قصة مشهورة صورها كثير من المصورين الإيرانيين. وقد كان سحر آخر ملوك دولة السلاجقة في أيام محمد بن قبل أن تقوم على أنقاضها دويلات سلجوقية صغيرة الشأن في القرن السادس الهجري (منتصف الثاني عشر ميلادي). ويحكى عنه أن عجوزاً اعترضت موكبه شاكية أحد جنوده، فغضب وقال لها ما معناه: كيف حدثت نفسك بمضايقتي بشكواك النافهة؟ ألا ترين أنى خارج لأفصح بلاداً وأعاقب أئماً بأجمعها؟! فأجابته قائلة: «وأى قائدة تجي من الانطلاق لقهر الأمم الأجنبية إذا كنت غير قادر على حفظ النظام بين جنودك؟! «.

(١) المصدر السابق، لوحة رقم ٣٥

(٢) اللوحة رقم ٣٧ من المصدر السابق.

وفي اعتقاده أن هذه الصورة ، ذات الثروة الزخرفية المظيمنة ، من الآثار الفنية التي يمكن نسبتها إلى سلطان محمد أو إلى أقاميرك في آخر حياته .^{١١}

ومن أبدع الصور التي رسمها سلطان محمد اثنتان في مخطوط من أشعار حافظ في مجموعة كارتيه Cartier ، إحداهما تمثل أميراً صفوياً بين أتباعه وغلماة في «كشك» في حديقة ، وقد جلسوا حوله حلقة يزيدا بها الألوان نضارة . أما الصورة الثانية فتمثل منظر شراب . وتبدو فيها مهارة الفنان ودعابته وتوقيفه في تصوير الحركة ، فإن المنظر كله يكاد يكون كاريكاتورياً : تدار كؤوس الخمر فيتناولها فريق بينما نرى آخرين يترنحون من السكر ويتدحرج بعضهم على الأرض ، وفي الطابق العلوى شيخ ينظر في مرآة في يده ، ويشارك الملائكة في الشراب من شرفة تطل على الباقيين ، بينما يطرب الجميع موسيقيون بينهم شيخ وغلماان وثلاثة أشخاص آخرين في هيئة كاريكاتورية تجعلهم أقرب إلى القردة منهم إلى الأدميين . وفي طرف الصورة حديقة ذات سياج خشبي وقف بجواره رجل يقبض على إبريق من الحر يتدلى في جبل طويل أمسك به رجل في شرفة تطل على الحديقة .^{١٢}

وثمة صورة أخرى يرجح أنها من رسم سلطان محمد . ولا عجب فإنها تكاد تكون أبدع ما صورته الفنانون في عصر الأسرة الصفوية . وهي من الصور التي لا إمضاء عليها في مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهماسب والمحفوظ

(١) انظر مقالاً من هذه الصورة في العدد الخامس الذي أصدرته مجلة « الثقافة » من إيران

في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩

(٢) انظر لوحة رقم ٢٨ من كتابنا « التصوير في الإسلام » .

في المنحرف البريطاني . وتمثل هذه الصورة قصة المعراج^(١) . وقد كانت أحب قصص السيرة النبوية إلى الإيرانيين ، فرسموها في عدد كبير من الصور والمخطوطات ؛ ولكننا لا نعرف صورة لهذه القصة أصاب فيها الفنان خطأ من التوفيق والسمو أو فر من صورة المعراج في مخطوط نظامي (انظر شكل ٤٩) ؛ فإن المرء يؤخذ لأوّل وهلة بأبداع أنواتها وحلال مطهرها ، ويرى فيها السماء بسحبها البيضاء ، والنبي ، عليه السلام ، راكبا فرسه « البراق » ذات الوجه الأدمي ؛ وفي يمين الصورة بالجزء السفلي نرى الأرض التي تركها النبي وحوها غلاف أبيض كروي ؛ وأمام النبي ميدنا جبريل يفود الركب في السموات ؛ وبين الرسول وسيدنا جبريل ملك مجح يحمل مبخرة معلقة في عصاة ، ويخرج منها طيب دهبى ؛ وعلى يسار النبي ، صلى الله عليه وسلم ، ملك آخر يحمل مصفا فيه بحور يحترق ؛ وفي الصورة ملائكة آخرون يحمل بعضهم أطباقا من الجواهر والقواكه ، وفي يد أحدهم تلج ثمين . وصفوة القول أن في الصورة خيالا واسما ، وحركة وحيّة تجعلها من أبدع آيات التصوير الإيراني . كما أننا نلاحظ في رسم النبي عليه السلام ما أتبعه الصانون الإيرانيون في معظم الأحيان من إخفاء صحبة الرسل . وفي مجموعة ألارون موريس دي روتشيلد مخطوط من شاهنامه ، تاريخه سنة ٩٤٤ هـ (١٥٣٧ م) وفيه ٢٥٦ صورة كبيرة يظهر في رسمها أسلوب أعلام المصورين في المدرسة الصفوية ، ولا سيما سلطان محمد . وأكبر الطن

(١) قصة الاسراء والمعراج ورد ذكرها في القرآن الكريم في الآية الأمد من سورة الاسراء « سبحانه الذي أسرى بعبده بلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله ليريه من آياته إنه هو السميع البصير » والعلماء غير متفقين في هذا الشأن ؛ فيصمم يرى أن الاسراء والمعراج كانا بالروح ؛ و يرى آخرون أنها كانا بالجسد ؛ كما يرى فريق ثالث أن الاسراء من مكة إلى بيت المقدس كان بالجسد وأن المعراج إلى السماء كان بالروح .

أنها من عمل تلاميذهم؛ ولكنها عظيمة الشأن، لأنها كثيرة العدد وتجمع المميزات الفنية في المدرسة الصفوية، مع شتى الموضوعات التي عرض لها المصورون من قصص الشاهنامة.

ومن المصورين الذين نسجوا على موال سلطان محمد مصوران آحرن هما شاه محمد الاصفهاني ومير نقاش. وأكبر النظم أن الأخير خلفه في إدارة جمع الفنون. وقد امتاز هذان المصوران برسم شبان الطبقة الارستقراطية في أوضاع أنيقة وأساليب متكلفة؛ كما يظهر في صورة محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن، وتمثل أميراً صفوياً في يده زهرة^(١)، وعليها امضاء شاه محمد؛ كما يظهر في صور أخرى من النوع نفسه محفوظة الآن في المتحف البريطاني وتسبب الى المصور مير نقاش.

أما مظفر علي فقد كان من تلاميذ بهزاد، واشترك في تصوير مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهماسب والمخطوط في المتحف البريطاني، كما اشترك فيه أيضاً المصوران ميرزا علي التبريزي ومير سيد علي. وامتاز الأخير بحجمه مدّة منظر، بمضاه فوق بعض، في الصورة الواحدة، وبمنايته بتسجيل حياة المدن والريف في صور. ويبدو ذلك في الصورة التي رسمها في المخطوط سالف الذكر. وهي تمثل عجوزاً تقود «المجنون» أميراً الى خيمة^(٢) ليلي. وقد خرج المصور على التقاليد الموروثة؛ فصوّر ربيع ليلي وما يجري فيه من الأعمال اليومية وما أثاره قدوم «المجنون» من العداء والفصول؛ فليلي جالسة في حيمتها، والعجوز على مقربة منها ومعها المحب المتيّم يرسف في قيوده

(١) انظر الصفحة ٧٧ من Sakissan: La Miniature Persane.

(٢) انظر الصفحة ٣٣ من كتابنا «التصوير في الاسلام».

والصبية يقذفونه بالأحجار، وفي الصورة خيام أخرى انصرف من فيها من النساء إلى أعمالهن المنزلية، وثمة سيدة تجلب ماءً من القناة وأخرى تحلب شاة، ويجوارها راعيتان يحرسان قطيعاً من الغنم وفي يد أحدهما مقزل بينما الثاني يعزف في عزمارة.

ولم يكن نشاط هذا الفنان مقصوراً على إيران فحسب، بل لقد ذهب إلى الهند وكان له فيها شأن عظيم. وذلك أن الامبراطور الهندي المغولي همايون قد عرشه سنة ٩٥١ هـ (١٥٤٤ م)، ونز إلى بلاط الشاه طهماسب، حيث أتيح له أن يلتقي ميرسيد علي؛ فأعجب به إعجاباً شديداً وألح عليه في مرافقته إلى كابل ثم إلى دهل؛ حيث عهد إليه بإدارة العمل لانتاج ٢٤٠٠ صورة كبيرة لقصة الأمير حمزة. وقد اشتغل في هذا العمل عشرات المصورين وطلوا يعملون مدة سنين^(١)؛ ولكن إدارته انتقلت منذ سنة ٩٥٦ هـ (١٥٤٩ م) إلى مصور إيراني آخر: هو عبد الصمد الشيرازي. وأكبر الظن أن هذا الفنان الأخير لم يصب ما ناله من الشهرة إلا بفضل عمله الفني في الهند؛ فقد رحل إليها شاباً؛ وارتقى فيها درجات المجد حتى اختاره الامبراطور «أكبر» أستاذاً له؛ وكان تأثيره الفني في تصوير قصة الأمير حمزة أعظم من تأثير سلطه ميرسيد علي. بل إنه لم يلبث أن تأثر بالبيئة الهندية، وأصبحت صوره هندية إلى حد كبير، والواقع أن لدينا نماذج من آثاره الفنية نستطيع بواسطتها أن نتبع تطوره الفني وأن نشهد انفصاله

(١) أنظر Percy Brown: Indian Painting under the Mughals

التدريجي عن الأساليب الفنية في المدرسة الصفوية بتبريز، حيث نشأ وبدأ حياته الفنية .

ومن أنجبتهم هذه المدرسة مصوروون أتبع لهم أن يرحلوا الى تركيا ، وعلى رأسهم كمال التبريزي الذي كان تلميذا لميرزا علي ، وشاه قولي الذي كانت له حظوة كبيرة في بلاط السلطان سليمان القانوني ، وولي جان الذي عرف بميله الى تصوير الدراويش ، والشبان والشابات بالملابس التركية .

وتألق نجم فنان كبير في نهاية المدرسة الصفوية الأولى . وهو المصور محمدي ، الذي درس التصوير على والده سلطان محمد . وامتاز بالتفوق في رسم المناظر الريفية والعناية بتسجيل الحياة اليومية . وكانت حياته الفنية طويلة ، فإنا نرى امضاءه على صورة أمير صفوي مؤرخه في تبريز سنة ٩٣٤ هـ (١٥٢٨ م) ومحفظة الآن في مرقمة (البوم) بهرام ميرزا في استانبول ، كما نرى صورة أخرى في المرقمة نفسها عليها امضاؤه في هراة سنة ٩٩٢ هـ (١٥٨٤ م) .

ولعل أبداع آثاره الفنية رسم محفوظ في متحف اللوفر (انظر شكل ٥١) ، يرجع الى سنة ٩٨٦ هـ (١٥٧٨ م) . وفيه بعض مناظر خلابة من حياة الريف ومضارب القبائل الرحل ، فتمة فلاح يحرث الأرض وآخر جالس تحت شجرة عليها طيور ، وعلى مقربة منهما راع يحرس قطيعا من الغنم ويعزف على مزمار في يده وإلى يمينه كلبه ، كما نرى خيمتين فيهما نساء يفرلن وينسجن وخلف الخيمتين رجل يحلب ماءً في قدر^(١) .

(١) انظر Stehoukine : Les Miniatures Persanes au Musée

وفي المكتبة الأهلية بباريس رسم بريشة محمدى ، يمثل بعض الأساندة والطلاب في رحلة إلى منطقة جبلية . وفي مجموعة فيليب هوفر Philip Hofer رسم يشبه هذا الرسم كل الشبه ^(١) .

وقد رسم محمدى صورته وهي محفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن ، وهي تمثله وهو حوالى التحسين من عمره ، وعليها «عمل محمدى» . صورت محمدى « . وفي قسم المتحف صورة بريشته تمثل حينها قد رشيق يئى بما منفره من رسوم المدرسة الصفوية الثانية . وقد أصاب الفنان في هذا الرسم أسد حدود التوفيق في التعبير عن دلال الحبيبة ومقاومتها المصطنعة ^(٢) .

وتمة رسوم أخرى محفوظة أيضا في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن ، وفي مكتبة الجمع بمدينة لينينجراد ، وفي المتحف الأهل بطهران ، ويمكن نسبتها إلى هذا المصور .

ولا هوتنا أن نذكر أن معظم رسوم محمدى لم تكن ملونة كلها ، بل كان فيها قليل من اللون الأحمر أو الأخضر في الصخور والحيوانات .

المدرسة الصفوية الثانية

وكانت هناك مدرسة صفوية ثانية في عصر الشاه عباس وخلفائه ، وهي مدرسة رضا عباسى ، وكان مقرها إصفهان . وقد ظل الشاه عباس الأكبر يحكم إيران رهاء اثنين وأربعين عاما (٩٨٥ - ١٠٣٨ هـ أى ١٥٨٧ -

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، الصفحة ٩١٦ .

(٢) انظر Sukisau: La Miniature Persane شكل ١٣١ .

(٣) المصدر السابق ، شكل ١٦٠ .

١٦٢٩ م). وكان حاكما عظيما فبقى اسمه في تاريخ إيران رمزا للعهد والعظمة؛ ولكن الحقيقة أن لعصره شهرة في الفنون لا يستحقها كلها، فقد كان عصر تأخر بطيء سقط فن التصوير إلى الهاوية .

وامتازت الآثار الفنية في ذلك العصر بتنوعها؛ إذ كان انتقال العاصمة إلى إصفهان سببا في قربها من المحيط وتنوع علاقات إيران مع الهند والبلاد الغربية. فوجدت البعثات والسفارات، وأقبل السائحون والتجار إلى إيران، وعنى الفاتون بالنقش على الجدران نفسها، ورسوم الصور المستغلة الكبيرة لتزيين الجدران بها . وفي مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم نجمة طيبة من هذه الصور الكبيرة يظهر فيها تأثر المصورين بأساليب الفنون العربية من قوانين المنظور وهدوء الألوان وتدرجها (انظر الأشكال ٥٥ و ٥٦ و ٥٧) .

ومما شاع في ذلك العصر أيضا رسم الصور بدون ألوان أو بألوان بسيطة جدا . والطاهر أن الأمراء ورجال البلاط انصرفوا عن المخطوطات المصورة بعض الانصراف؛ فلم يجد المصورون من يعرضهم عن العمل فيها؛ ولذا لقد تدرت المخطوطات المصورة الثمينة في هذه المندسة، بينما زاد عدد الصور غير المتقنة التي كانت تصنع لعامة الهواة، أي لسوق، والتي لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة .

على أن بعض الصور غير الملونة كان آية في الدقة، وإتقان الخطوط . وكانت ترمز في ثقة وبراعة، ربما لم يكن يخلو أحيانا من قوة التعبير أو روح التهمك والسخرية .

والواقع أن الشاه عباس كان يعنى بتشييد العمار وتزيين حدراها بالصور الكبيرة من الطراز الإيراني أو بصور أوروبية مما كان يحمله التجار والمبشرون

ومهما يكن من الأمر فإن أسلوبه في الرسم الإيراني يذكر بالمدرسة الصفوية الأولى؛ ولكن ألوانه عليها مسحة هندية طاهرة .
أما رضا عباسي فإن أمصاه على كثير من الرسوم المؤرخة نجما على الاعتقاد بأن مدة إنتاجه الحصب كانت بين سنتي ١٠٢٨ و ١٠٤٩ بعد الهجرة (١٦١٨ و ١٦٣٩ م) .
والواقع أن رسوما كثيرة عليها أمصاؤه؛ ولنا نجزم بصحة نسبتها كلها .
وقد كتب الدكتور كونل Kühnel بيانا بنحو سبع عشرة صورة يثق بأنها من عمل هذا الفنان؛ ويتراوح تاريخها بين عامي ١٠٢٨ هـ (١٧١٨ م) و ١٠٤٤ هـ (١٦٣٤ م) ، وأعظمها شأنا صورة في متحف قصر جليستان تمثل مجنون ليل في الصحراء^(١) ، وأخرى في المكتبة الأهلية بباريس وتمثل درويشا يستريح^(٢) ، وثالثة فيها رسم حيين ومحفوطة الآن في مجموعة الدكتور ززه Sarre في برلين^(٣) ، ورابعة تمثل الدرويش عبد المطلب وهي الآن في مكتبة المتحف في مدينة لينينجراد^(٤) ، وخامسة تمثل الشاه صفى الدين والطبيب محمد شمس ومعهما فرس الشاه وعلامان ، وهي محفوطة الآن بمكتبة الدولة في لينينجراد^(٥) .

(١) المصدر السابق ص ١٨٨٦ وما بعدها .

(٢) انظر : Schulz . Die Persisch-islamische Miniaturmalerei .

ج ١ ، اللوحة R .

(٣) انظر كتابنا « التصوير في الإسلام » ، اللوحة رقم ٤٧ .

(٤) انظر : Kühnel : Miniaturmalerei im islamischen Orient .

اللوحة - ٨ .

(٥) انظر : Martin : Miniature Painting ، اللوحة ١٥٩ .

(٦) المصدر السابق ، اللوحة ١٦٠ .

وثمة رسوم أخرى غير مؤرخة ، ولكن عليها امضاءه : « رقم كيه
 رصاي عباسى » أى « رسمه الفقير رضا عباسى » . ومن المرجح أن معظمها
 من رسمه أيضا ، بالرغم من أن نص عبارة الامضاء فى بعضها يختلف عنه
 فى البعض الآخر . ومن أبدع هذه الصور واحدة فى مجموعة كارتيه تمثل
 منظرا طبيعيا وثلاثة صيادين ويقبلى فيها الابداع فى التأليف التصويرى ،
 وى إنقان تصوير الطبيعة على النحو الذى نعرفه عند المصورين فى الشرق
 الأقصى (انظر شكل ٥٢) .

وقد كان رضا عباسى قليل الإنتاج فى شبابه ، يقل على الرسوم التخطيطية
 والتوضيحية ولا يبتى بانصور فى المخطوطات ، ثم دخل فى خدمة البلاط
 فى بداية القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) فاضاف الى
 اسمه « رضا » نسبة الى الشاه فأصبح « رضا عباسى » وزاد إنتاجه وحسنت
 سيرته ، وأصبح له تأثير عظيم فى الحياة الفنية باصفهان ، ودرس عليه تلاميذ
 كثيرون تألفت منهم المدرسة الصفوية الثانية .

ومن المصورين الذين ذاع صيتهم فى هذه المدرسة الفنية معين المصور
 وحيدر نقاش ومحمد قاسم التبريزى ومحمد يوسف ومحمد على التبريزى .
 وينسب الى رضا عباسى وإلى هؤلاء المصورين عدد كبير من الصور ، بعضها
 أقل من المتوسط فى الجودة والانقان ، ويمتاز أكثرها بما أشربا اليه من
 قدود ممشوفة وأوضاع متكلفة . وكان معين المصور أقربهم إلى قلب رضا
 عباسى وقد رسم صورتين لأستاذه ، وهما — فيما علم — اثنتان من ست

(١) الأول تاريخها سنة ١٠٨٤ (١٦٧٢ م) . وهى الآن فى مجموعة كوارتش
 Quaritch والثانية فى مجموعة باريش وطس Parish-Watson وتاريخها سنة ١٠٨٧ .
 (١٦٧٦ م) ، انظر اللوحة رقم ٥١ من كتابنا « التصويرى الاسلام » .

صور وصلتنا لأربعة من رجال الفن ؛ أما الصورة الثالثة فترجع الى عصر المدرسة الصفوية الأولى . وتمثل الأستاذ سزاد ، وهي محفوظة الآن في مكتبة بلدر باستانبول . والراحة صورة محمدي من عمل المصور محمدي نفسه ، وهي الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن والخامسة صورة معين نفسه وقد رسمها سنة ١٠٨٣ هـ (١٦٧٢ م) . وهي محفوظة الآن في المكتبة الأهلية بباريس . وفضلا عن ذلك فإن المصور محمد شفيع رسم صورة محفوظة الآن في مجموعة الدكتور رزة Sarre ويرجح أنها صورة والده رضا عباسي .
ومهما يكن من شيء فإن ميثا المصور نسج على منوال أستاذه رضا ؛ ولكنه لم يلحقه في دقة الرسم وإتقانه . وقد حلف عددا من الرسوم والصور ولعل أطرفها ست صور كبيرة في مخطوط من الشاهنامه في مجموعة شستر بيتي^(١) Chester Beatty (انظر شكل ٥٤) .

وقد نسج من تلاميذ رضا عباسي ومعين مصورون آخرون مثل ميرافضل توني وحبيب الله المشهدي وملك حسين الأصفهاني ومحمد يوسف الحسيني وشاه قاسم ومحمد قاسم^(٢) ومحمد علي .

أما الشاه عباس الثاني الذي حكم إيران بين عامي ١٠٥٢ و ١٠٧٧ بعد الهجرة (١٦٤٢ - ١٦٦٧ م) ، فقد كان شديد الإعجاب بالغرب وفنونه ، فأرسل المصور محمد زمان ليدرس التصوير في روما . وقيل إن هذا المصور اعتنق المسيحية ، ثم سافر الى الهند ، ولم يرجع الى إيران إلا سنة ١٠٨٧ هـ

(١) انظر الاوتحتي ٩٢٢ و ٩٢٣ من A Survey of Persian Art ج ٥

(٢) انظر شكل ٥٣

(١٦٧٦م) : ومهما يكن شئ ، فقد تأثر هذا الفنان بالأساليب الفنية الأوروبية ولا سيما في مراعاة قواعد المنظور وفي الصور الدينية كرم الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين وما إلى ذلك من المناظر الدينية المسيحية^(١) . على أنه لم يفقد روحه الإيرانية تماما . وقد رسم هذا الفنان سنة ١٠٨٦ هـ (١٦٧٥ م) ثلاث صور في مخطوط نظامي القدي كتب للنشأ طهاسب والذي اشترك في تصويره أولا أعلام المصورين في المدرسة الصفوية .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل زاد تأثر المصورين الإيرانيين عامة بأساليب الفنون الغربية وتحلوا عن كثير من الأساليب الإيرانية في التصوير ؛ فكان هذا فاتحة اصحلال التصوير الإيراني كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التي ذاع رسمها في عصر فتح على شاهين عامي ١٢١١ و ١٢٥٠ بعد الهجرة وفي القرن الماضي ؛ فان صناعها أوروبية أكثر منها إيرانية .



مميزات الصور الإيرانية

بقي علينا بعد ما سردناه من تاريخ مدارس التصوير في إيران أن نستخلص من الصور الإيرانية عامة بعض الملاحظات التي تلفت نظر الاختصاصيين من مؤرخي الفنون الجميلة وغيرهم من رجال الفن .

ولعل أبين ما نلاحظه في الصور الإيرانية أن قوانين المنظور غير محترمة ، وأن الصورة مكونة في مستوى واحد ، وأن الفنان لا يعنى برسم أجزاء الجسم

(١) انظر كتاب «روح عبدة من النفاة الإسلامية» (هدية المخطوط سنة ١٩٣٨)

شكل ١٢ من مقالنا عن «التصوير وأعلام المصورين في الإسلام» .

رسما يحترم فيه الطبيعة وعلم التشريح، ولا يكثر بتوزيع الضوء وبيان الطل، وانما يفرط في توزيع الألوان التي تكسب الصورة حياة أخرى وبريقا بديعا وألوانا صخرية عجيبة .

ولا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نعتبر هذه الصفات عيوباً؛ فالواقع أنها جزء لا يتجزأ من الصور الإيرانية، وهي التي تميزها عن غيرها، وتجعلها صخرها الخاص. ولذا فإنا، إذا أردنا أن نفهم الصور الإيرانية وأن ندققها، وجب علينا أن نعرف هذه الأصول والصفات، وأن نتجعد عن موازنة الصور الإيرانية بالصور الغربية . ولنا نجهل أن ما عنت به الفنون الكلاسيكية من الدقة في تصوير الطبيعة وأجزاء الجسم الإنساني ليس كل شيء في الفن، والا لأصبح التصوير الشمسي "التوغرافيا" أرق الفنون وأدقها، وغدت جل نزعات الفنون الحديثة انحطاطا لا شك فيه .

بل إننا نستطيع أن نقرر في هدوء واطمئنان أن هذا المسالم المجرد الذي تخلفه الصور الإيرانية ليس خرقا لحزمة الطبيعة كما يبدو لأول وهلة، بل هو طبيعة ثانية، فيها ما فيها من ظرف وخيال وبضارة .

أجل إن إهمال قوانين المنظور وجاهل الأساليب الغربية في توزيع الضوء والظل يجعلان الصور لا تبدو مجسمة كما نعرف في الفنون الكلاسيكية . والعمان الإيراني لا يعني بتأثير الضوء؛ ولكنه مأخوذ بمظلمته؛ فخرى الضوء بسطع على كل شيء في الصورة الإيرانية بدون اختلاف أو تدرج أو توزيع . كما أن جل المناظر في الصور الإيرانية هادئة، بل جامدة ولا حركة فيها، مما يكسبها شيئا من البساطة والسذاجة، لا يتعارض مع ما نحسه فيها من الارستقراطية والامتياز؛ ولكن علينا ألا ننسى أن تلك الصور زخرفية

قبل كل شيء ، وتوضيحية على الرغم من أننا قد نجد بها في بعض الأحيان شيئاً من روح المزاج والتهمك .

وكان المصور الإيراني لا يكثر طواهر الأشياء ، وحيد دليل على هذا مثال صر به الأستاذ فيون Laurence Binyon ، وهو مظهر رجل يتشاوره ليلاً من حب عميق كان مسجوناً فيه^(١) ، فالمصور الإيراني الذي يرسم هذا المنظر لا يعوته رسم النجوم ليان جمال الليل ، ولكنه يرسم كل ما عداها في ومع النهار ، ولا يفوته أن يزيل جرماً من الأرض حتى نرى الرجل في الحب ، كما نرى الذين يتقنونه^(٢) . وهو في ذلك كله لا يتقيد بما يعرفه الغرب من أصول الرسم وقواعده .

ولعل تلك الطيعة الزخرفية هي التي حبت إلى الفنانين الإيرانيين رسم الأشخاص ذوي الوحوه الاصطلاحية التي لا يتأثر بها المشاهد فلا يشغله عن الجانب الزخرفي في الصورة شافل . ومع ذلك فإن الإيرانيين لم يعجزوا — حين أرادوا — عن رسم الصور الشخصية لأفراد معينين ، كما لم يفتهم في بعض الأحيان التعبير عن الحالات النفسية المختلفة . بل إنهم استطاعوا رسم المساطر الطبيعية لقائتها كما يظهر من صور مترعائها الأستاذ آقا أوغلو Aga Oglu في استانبول وليس فيها صور أشخاص أو حيوانات قط ، بل تمثل كلها مناظر طبيعية جميلة^(٣) .

(١) في قصة يزن وسيرته من الشاهنامة . أنظر الطبعة المريسة التي أخرجها أسنادنا الدكتور

عبد الوهاب عزام (لجنة التأليف والترجمة والنشر) ج ١ ص ٢٢٨ — ٢٥٠

(٢) أنظر Blochet : Musulman Painting ، الصفحة ٧٥

(٣) أنظر A. U. Pope . An Introduction to Persian Art ص ١٠٨

أجل، إن تصوير المناظر الطبيعية لم يكن عندهم فرعاً مستقلاً من فروع التصوير، ولم تكن له المكانة التي وصل إليها عند العربيين والصينيين، ولكمهم عرفوه. ولم ينصرفوا عنه لعجز، وإنما لأنه لم يوافق طبيعتهم الفنية، واعتقادهم أن الإنسان هو المحور الذي تدور حوله هذه الحياة. فالفنان الإيراني يأخذ من الطبيعة ما يريد، ولكنه لا يتفيد بها. وهو لا يتبع أسلوب الفنانين النابريين impressionistes في رسم «الأثر» الذي تجمع العين والعقل من الأصل الذي يراد تصويره، ويرسم المظهر كما يتذكره، فيصور ما يافت النظر ويسترعى الانتباه فيه ولا يعنى بالعصيل عاية خاصة، وإنما يقربه إلى العين فلا يبعأ بالبعد، وله بعد ذلك أساليبه الخاصة في إظهار دقة الشكل وجماله.

أما الألوان في الصور الإيرانية فلا تتدرج ولا تختلط ولا تجمع حول مركز مشترك، ولكن فيها من التباين والتناقض والشذوذ ما لا يحتمله التصوير في الفنون الأخرى. والواقع أن الصور الإيرانية لم تبلغ غايتها في دقة الألوان ونضارتها إلا على يد المدرسة التيمورية والمدرسة الصفوية في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد)، وقد وفق المصورون حينئذ إلى التخفيف من الشذوذ والتناقض بتصغير المساحات الملونة وتكرارها، مما يجعلنا نجد الألوان غير المتقاربة تتجاور في هدوء وبهاء، ولا يخفف من حدتها إلا وضعها في أشكال هندسية صغيرة أو وحدات موزعة في أسطح كبيرة ذات ألوان أخرى.

وحسبك أن تمن النظر في إحدى الصور الإيرانية الجميلة من مدرسة هراة أو المدرسة الصفوية لتعجب بلون الزهور البيضاء والصهارى الحمراء والسماء الذهبية والملابس المختلفة الألوان مما يؤلف مجموعة من الألحان الموسيقية العذبة.

ولا يقوتنا أن نلاحظ أن الصور الإيرانية قبل مدرسة هراء كانت غير شخصية، وأن الفنانين لم يكتبوا امضاءاتهم عليها إلا نادرا جدا، وأن أول الفنانين الذين ظهرت شخصيتهم ظهورا بيّنا هو المصور بهزاد، الذي رفع مكانة المصورين وجمالهم يفخرون بأنارهم الفنية .

وصفوة القول أن الصور الإيرانية لها تقاليد فنية اصطلاحية تشبه في بعض الوجوه الصور الهندية والصينية واليابانية، ولكن لها فضلا عن ذلك ذاتية قوية وسمرا خاصا، فرسم الصحور كأنها المرحان، ولتعبير باللون الذهبي عن الصعاري تحف بها خضرة الأشجار وألوان الزهور والمهر، كل هذا عصر هام في الصور الإيرانية يكسبها ما لها من طابع خاص .

وقد يسأب على المصور الإيراني ما ستعرض له في نهاية هذا الكتاب حين نذكر أن الفنانين المسلمين عامة يتبعون تقاليد فنية موروثة ولا يحدون عنها إلا بقدر ما يختلف أحدهم عن الآخر في إتقانها . فالمصور الإيراني فنان يعمل، في معظم الأحيان، بسده أكثر مما يعمل بعقله . وأكثر الفنانين المسلمين لا يختلفون عنه في هذا الشأن، ولذلك قيل عنهم في بعض الأحيان إنهم صناع فحسب .

ومعظم الصور الإيرانية توضيحية، ولكنها لا تختلف في ذلك عن كثير من الصور العربية و العصور السابقة، فذلك توخى قصص الشاهنامة و كلبلة ودمنة و دواوين الشعر و القصص المنظومة، وهذه توخى قصص الميثولوجيا (علم الأساطير القديمة) أو الكتاب المقدس . ولكن المصور الإيراني لم يستطع في أغلب الأحيان أن يصل إلى التعبير عن الحالة النفسية بوساطة وجوه الأشخاص في الصورة كما نعرف في الفنون الغربية .

التجليد

أكبر الظن أن جلود المخطوطات في إيران كانت تصنع حتى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) على الطريقة المصرية الإسلامية؛ والمعروف أن صناعة التجليد ازدهرت عند الأقباط في مصر قبل الفتح الإسلامى؛ ثم تطوّرت على يد المسلمين تطوّرا بسيطاً في القرون الأولى بعد الهجرة حتى اتخذت شكلاً إسلامياً ظاهراً منذ القرن السابع الهجرى (القرن الثالث عشر الميلادى) .

وتمتاز جلود الكتب الإسلامية عامة بأن كعوبها مستوية وظهر بارزة؛ كما تمتاز بأنها تساوى ورق الكتاب في الحجم، وأن جانبيها الأيسر فوا امتداد يعرف باسم «اللسان» . ولم يستخدم المسلمون في تجليد الكتب إلا الخشب والجلد ثم الورق المصفوط والمدهون باللاكيه؛ وذلك لأن تجيب الترف والبدح صرفهم عن استخدام الذهب والمعادن النفيسة في التجليد كما فعل أهل يزنطة .

وقد نقت أساليب التجليد القبطية التي ورثها المسلمون إلى سائر أنحاء الشرق الأدنى والأوسط على يد الفساحرة؛ فاقنيسيا المانويون مثلاً في بلاد التركستان الشرقية، كما تشهد بذلك جلود الكتب التي عثر عليها هون لوكوك مدير البعثة الأثرية الألمانية التي نقت عن الآثار في «طرفان» من أعمال أواسط آسيا . وهي جلود مخضوطات مأوية؛ ويمكن نسبتها إلى ما بين القرنين السادس والتاسع بعد الميلاد؛ ولا تختلف كثيراً في أساليب الصناعة

والزخرفة عن جلود الكتب القبطية . وليس بمستغرب أن تكون هناك علاقة بين الأقباط وأتباع المذهب الماوي ، فقد كشفت في مصر حديثا كتب ماوية مكتوبة باللغة القبطية .

وكذلك امتد نفوذ الأساليب القبطية الإسلامية في التجليد الى إيران . وكانت الجلود الأولى من الخشب المعلى بالجلد والمزين بالرسوم الهندسية . ثم استخدم الورق عوضا عن الخشب واستخدمت الزخارف المكونة من الرسوم والخطوط المتشابكة .

ول إن ذلك النفوذ امتد أيضا الى بلاد منغوليا في أواسط آسيا حيث عثر في أطلال مدينة كانت عاصمة في العصور الوسطى على جلد كتاب ينسب الى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، وعليه زخارف من إطار ذي فروع نباتية عربية ، وفي وسطه حامة أو صرة من حدائل ، وفي كل من الأركان الأربعة زرع جامعة .

ومهما يكن من الأمر فقد استخدم الإيرانيون في التجليد طريقة الدق أي الضغط ، كما استخدموا أيضا التخريم والدهان والتليس بالفماش . وكانوا أحيانا يقطعون الجلد بالرسم المخصوص الذي يريدونه ثم يلصقونه على الفماش الملون ويذهبون بالخطوط والرسوم بعد ذلك . واستخدموا في بعض الأحيان طريقة قوامها طفتان من الجلد تلصق إحداها فوق الأخرى بعد أن تخرق الموضوعات الزخرفية المطلوبة في الطبقة العليا .

وقد عرف المسلمون التجليد في إيران وغيرها من الأقاليم الإسلامية في القرون الأولى بعد الهجرة ، وقد ذكر ابن السديم في كتابه الفهرست أسماء بعض المجلدين ، كابن أبي الحريش الذي كان يجلد في نخابة الحكمة للآمون ؛ ولكن أقدم ما نعرفه من جلود الكتب الإيرانية يرجع إلى نهاية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) وإلى القرن الثامن (الرابع عشر الميلادي) . أما الذي يرجع إلى القرن السابع بجزء من جلد كتاب عمر عليه الأستاذ يوب A. U. Pope بالمسجد الجامع في تارين ، وفي وسطه زخرفة من أشكال هندسية صليبية الشكل . بينما وصلنا من القرن الثامن (الرابع عشر الميلادي) عدد قليل من الجلود ، محفوظة بمنحرف الفنون الإسلامية والتركية في استانبول^(١) ، وأعظمها شأنًا جلد مصحف للسلطان الجلائو سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م) وجلد مخطوط من تسريز وتاريخه سنة ٧٣٥ هـ (١٣٣٤ م) . وكل هذه الجلود ذات زخارف هندسية ، وحامات ، وإطار من الخطوط المتشابكة .

وقد قبل إن تيمورلنك في نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) استقدم إلى بلاطه مهرة المجلدين في مصر والشام^(٢) ، وهكذا نرى أن الرطمة في هذه الصناعة ظلت إلى عصر تيمور معقودة لهذين البلدين .

على أن صناعة التجليد الإيرانية لم تبلغ أوج عظمتها ؛ ولم تصبح إيرانية حقا إلا في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) على يد المجلدين من مدرسة

(١) انظر Sakisian: La reliure dans la Perse occidentale sous les Mongols au XIV^e et au début du XV^e siècle Ars Islamica في مجلة ج ١ (١٩٣٤) ص ٨٠ — ٩١

(٢) انظر Martin: A History of Oriental Carpets ص ٢٩٩ . Sarre .

Islamische Bucheinbände ص ١٤

هراة . ولا غرو فقد عرفنا أن هذا العصر شهد في إيران إنتاج أنحر المخطوطات ذات الخط الجميل والزخارف المذهبة والصور البديعة والجلود الثمينة . وذلك بفضل النهضة الفنية في البلاد وبفضل المجامع التي أنشأها لفنون الكتاب شاه رخ وياستقر، وجمعا فيها الفنانين من كل أطراف المملكة^(١).

ولم تكن صناعة التجليد وقعا على هراة؛ فقد حارت فيها قصب السبق؛ ولكن كانت هناك مراكز أخرى في سمرقند ومرو ومشهد وبلخ ونيسابور وشيراز ونهريز .

وفي الحق أن صنّاع جلود الكتب في إيران أصابوا في القرن التاسع الهجري أبعد حدود التوفيق في الخروج على الأماليب الهندسية القديمة في الزخرفة؛ وابتدعوا تركيب الزخارف من المناظر الطبيعية ذات الحيوانات والطيور الحقيقية والخوافية . ووصلوا إلى الاتقان في دقة الرسم وأسلوب الصناعة وسلامة النسب .

وقد استطاع الصنائون الوصول إلى إتقان الزخارف المدكورة بعد أن تخلّوا عن طريقة الضغط أو الدق بالآلة البسيطة التي كانت تنتج الرسوم الهندسية ورسوم الفروع النباتية، فاستخدموا القوالب المعدنية المستقلة التي كانوا يضغطون فيها الجلود بقوة فتظهر فيه الثؤات الشديدة البروز على شكل العناصر الزخرفية النباتية والحيوانية، بل والصور الأدبية أيضا .

(١) راجع مادة التيموريين للاستاذ بروفات Bouvat في دائرة المعارف الإسلامية؛ والمقال الذي كتبه هذا الأستاذ في العدد ٢٠٨ (١٩٢٦) من المجلة الآسيوية Journal Asiatique
بهران Essai sur la civilisation Timouride ص ١٩٣ - ٢٩٩

وفي القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) كان المصوِّرون عونا كبيرا لصناع الجلود في رسم الحيوانات والأشجار والنباتات والأشخاص، في دقة ورشاقة يبدو تأثير الشرق الأقصى في أساليبها الفنية، فكانت الجلود تسدو في بروزها كأنها من المسكوكات، كما أنتج المناون في القرن العاشر الهجري بعض الجلود الفاخرة المخزومة من الورق والجلد المقصوع بدقة كأنها الحيوط، وكانت هذه الجلود ذات طبقات متعددة تختلف كل واحدة في لونها عن الأخرى وتوضع بعضها فوق بعض. وكانوا يعنون بباطن الجلود وألصقتها عايتهم بالجزء الخارجي منها، ولكنهم فقدوا في هذا القرن بعض ما كان لهم في القرن السابق من المهارة وحس الذوق في هذا الميدان.

وكانت معظم جلود الكتب في هذا العصر من جلد الماعز وتشبه في زخارفها السجاجيد في كثير من الأحيان فكثيرا ما نرى في وسطها جامة أو صرة بيضاوية وفي الأركان الأربعة أجزاء من جامات، وفي الجامة وأرباع الجامات رسوم نباتية أو حيوانية أو رسوم محب صيدية.

واستعمل المجلدون الإيرانيون في مدرسة هراة طريقة الزحرفة برسوم اللايك، وذلك منذ منتصف القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي). وأقدم ما يعرفه من هذه الجلود يرجع إلى سنة ٩٣١ هـ (١٥٢٥ م) وامتاز بعضها بجمال الألوان، التي غالب عليها الأسود والذهبي، ولكن صناعتها لم تلبث أن تأخرت في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) ثم تأثرت بالأساليب الفنية الأوروبية في مصر فتح على شاه (١٢١٢ - ١٢٥٠ هـ أي ١٧٩٧ - ١٨٣٤ م). على أن تلك الجلود كانت ميدانا لفن التصوير ولم يكن للمجلدين فيها شأن عظيم.



ويجب علينا ألا ننسى ما كان لمدرسة هراة من تأثير على المراكز الفنية الأخرى في إيران ؛ فقد مررتنا أن انتقال الفنانين من بلد إلى بلد في العالم الإسلامي كان أمرا شائعا ، فضلا عن أن المجمع الذي أسس لقون الكتاب في هراة يحمل عدما وقعت هذه المدينة في يد الشيبانيين سنة ٩١٣ هـ (١٥٠٧ م) فتعرق العنانون في المراكز الفنية الجديدة في إيران وفي بلاط الهود المغول والأتراك العثمانيين .

كما أن علينا أن نذكر دائما أن الحلود الثمينة التي يمكننا اعتبارها آيات في الفن ودقة الصناعة لم يكن المقصود بها أن تكون علاقا لحفظ الكتاب لحسب ؛ ولكنها كانت حرا ثميناً منه ؛ فكان الكتاب يوضع بحلده في حافظة من الديباج أو الفطيفة .

وقد كان للأساليب الإسلامية الإيرانية في التجليد تأثير على هذه الصناعة في مدينة البندقية . والمعروف أن الأوربيين في العصور الوسطى كانوا يزعمون حلود الكتب طمع الرسوم عليها بواسطة المكابس المعدنية وكانت الزخارف التي تنتجها هذه الطريقة بارزة فقط . ثم أدخل الفانون المسلمون الذين استقروا في البندقية الطريقة الشرقية في ترين الرسوم المطبوعة بملء أجزائها الفائرة بصبغات ذهبية .

وقد اشتهل كثير من المجلدين الإيرانيين في تركيا فانتجوا في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة جلونا ثمينة لا تكاد تختلف عما كان ينتجه زملائهم

في إيران . ولا شك في أن هذه الجلود الإيرانية والتركية في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) كانت أبدع من جلود الكتب المصنوعة في أي بلد أوروبي في ذلك العصر .



على أن فنون الكتاب في إيران بدأت في 'الاصمحلل' منذ نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر) . وبدأ الفنانون يحرصون على الانتاج السريع الذي لا يمكن أن يسفر عن التامح الطيبة التي عرفناها في المخطوطات الجميلة في القرن التاسع (الخامس عشر الميلادي) . ولا ريب في أن النهضة الحديثة في إيران ستفليح في أن تعيد لتلك الفنون مجدها الأول .

السجاد

السجاد أكثر منتجات الفن الإيراني انتشاراً في العالم . وأكبر الظن أن شهرة إيران في هذا الميدان ترجع الى العصور القديمة ، وأنها كانت تصدر السجاد الى الاغريق ثم الى البيزنطيين ثم الى الغربيين في العصور الوسطى . ولا عجب فقد كانت أبهة السجاجيد الإيرانية أول ما يبدو لمن يزور إيران من الرحالة أو يتصل ببلاطها من السفراء ورجال البعثات ؛ فضلاً عن أن موازنة هذه السجاجيد بما كان يتمتع الغرب لم تكن لتترك أى مجال للشك في التفوق العظيم الذى أحرزه الإيرانيون في هذا الميدان .

على أن أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة ترجع الى عصر السلالة في القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) . وكان نسيج السجاد شائعاً بين القبائل الرحل وبين الأسر الإيرانية العادية ، وى المصانع التجارية المختلفة . أما اهتمام البلاط والأمراء بانتاج السجاد فقد بدأ في القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ؛ وأنشئت مصانع النسيج الشاهانية لينسج فيها مهرة الصنائع السجاجيد الجميلة ، لقصور الشاه أو للأمراء والملوك الأجانب الذين يأمر باهدائها اليهم .

ولا ريب في أن إيران كانت أكبر مركز لصناعة السجاد في الشرق كله ، وأن المراكز الأخرى تأثرت بأساليبها الفنية كل التأخير ، كما نرى في الهند وتركيا اللتين تأثرتا بها مباشرة ، ثم بلاد القوقاز التى كانت منتجاتها في هذا الميدان

خليطاً من الأساليب التركية والإيرانية، ثم مصر وأسبانيا اللتين تأثرتا بها عن طريق تركيا^(١).

ولعل السبب في ازدهار الصناعة في إيران هو تشجيع الملوك والأمراء ورحلات السولة، وإنفاقهم الأموال الطائلة في إنتاج أحسن العرش والأبسطة وأغرها مادة وحسن صناعة على يد كثيرين من العمال، يشتغلون الشهور الطويلة في صنع مجاهيد تخرج آية في الفن ولا يدرى المرء بأي شيء يعجب فيها، أبضارة الألوان وانسجامها، أم بحال الزخارف ودقتها، أم بمتانة الصناعة وإتقانها ؟



وقد كتب الأستاذ الدكتور أحمد زكي بك في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة الثقافة عن إيران في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩ : مقالاً نفيساً عن الأبسطة والسجاجيد، جاء فيه أن عالماً إنجليزياً اسمه رتشارد هكلوت (Hakluyt) عاش في القرن السادس عشر الميلادي . ونشر كتاباً اسمه " الرحلات " قال فيه يخاطب التاجر الرحالة من تجار بلده .

" ... وفي فارس ستجد أبسطة من الصوف الخشن ذات فضالات من خيط مرصلة عند أطرافها، فهذه أحسن أبسطة الدنيا، وألوانها أجمل ألوان ، قال هذه المصنوعات والبلدان فتوجه ، وفيها فاعمل كل حيلة لتعلم من

(١) لا شك في أن صناعات السجاد في تركيا ومصر والهند أنتجت أنواعاً جيدة من السجاد؛ ولكن هذا الإنتاج كان محدوداً، فضلاً عن أنه كان متأثراً بالأساليب الإيرانية أيضاً، ولم يكن فيه تنوع كبير، فاشتهرت كل من هذه البلاد بإنتاج نوع معين من السجاد، بينما ذاع صيت إيران في إنتاج أنواع مختلفة .

أهلها كيف تصنع هذه الفئائل ؛ فهي مصبوغة بحيث لا يؤثر في لونها مطر أو خل أو نحر . فإذا أنت بلغت منهم علم ذلك ، واكتنيت كنه هذا السر العجيب ، أمكنك أن تستخدمه في صنع القماش ، وأنت واثق ؛ فالصبغة التي شئت في الفئائل الخشنة تكون أكثر شيوتا في الثوب المنسوج .. . واسأل عن سوائل الصباغة وحوائح الصنع وتعرف أتمامها . وإذا أنت استطعت أن تعود برجل واحد بحسن صناعة الأبسطه التركية ، فقد غنمت الخير الكثير لأمنك والكسب والعمل لشركتك .



ولسنا نريد في هذا المقام أن نعرض للناحيين العلمية والصناعية في نسج
السجاد؛ فهما لازمتان للاحصائيين ورجال العلم من المشتغلين بهذه المسائل؛
ولكننا نخشى أن يكون في بحث هاتين الناحيتين خروج عن المسحة الفنية
العامة التي نريدها لهذا الكتاب؛ فحسبنا أن تقتطف بشأنهما ما نحتاجه من
مقال الدكتور أحمد ركي بك؛ فقد أصاب فيه أبعاد حدود التوفيق في تبسيط
البيانات العلمية البعثة.

وقد ذكر الأستاذ في مقاله أن الحبوط كانت تصبغ قبل نسج الصباغ جيد
والأبسطة ، " وأن كل اعتماد الشرق في قديمه كان على صبغات نباتية
أو حيوانية قليلة - قليلة بالنسبة لألوان الأصباغ المصطنعة اليوم اصطناعاً .
فكانوا ينظفون الغزل فيها فيحصلون على ألوان بهذا - هذه الصبغات . ثم
هم يمدون تنطيس الغزل في غير صبغته الأولى ويؤلفون بهذا بين الصبغات
المختلفة فيحصلون منها على ألوان جديدة عديدة ، هي أوساط بين تلك الصبغات

١٤٦٥—١٤٢٧ هـ و ١٩٤٦—١٩٠٨ م A Survey of Persian Art (١) راجع

وبهذا يوسعون فيما ضيقت الطبيعة عليهم فيه . ومن أمثلة هذه الأصباغ وأشهرها النيلبة أو البليج وهي درءاء ثم العوة وهي حمراء ، وكلتاها من النباتات .



وتدل المصادر الأدبية والتاريخية على أن إيران في بداية العصر الإسلامي كانت أعظم البلاد شهرة في إنتاج السجاد؛ فكانت السجاجيد الإيرانية الثمينة تفرش في المحلات الرسمية بلاط يزنطة في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) . وكتب جغرافيو العرب الأقدمون عن كثير من المدن الإيرانية ودكروا أنها كانت مركزا لنسج السجاد. وأكبر الطن أن زخارف السجاجيد الإيرانية غلبت عليها العناصر الهندسية والنباتية منذ بداية العصر الإسلامي إلى القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) .

ومهما يكن من الأمر فإن أقدم المعروف من السجاد اليدوي في إيران يرجع إلى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) . هي متحف بولدي بوزولي Poldi Pezzoli في ميلان سجادة إيرانية بديعة عليها بيت شعر فارسي نصه :

شد آر منی غیاث الدین جامی * بدین خوبی تمام این کارامی

سنة ٩٢٩

ومعناه أن هذه التحفة الجميلة تم صنعها في سنة ٩٢٩ (١٥٢٣ م)

على يد غياث الدين جامي .^(٢)

(١) راجع المصدر السابق ج ٢ ص ٢٢٧٦ وما بعدها .

(٢) انظر المصدر نفسه ج ٦ ص ١١١٨ و F. Sarre & H. Teunkwald.

Old Oriental Carpets ج ٢ ، لوحة ٢٢

وثمة سجادة أخرى قد تكون أقدم قليلا من سجادة بولدى يندزولى ، إذا صح ، يقال عن أنها كانت بين الغنائم التي استولى عليها السلطان سليم العثماني حين فتح مدينة تبريز سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م)^(١) . وهذه السجادة في مجموعة المستر بيجيان Bégian ، ونحن لا نميل الى تصديق ما يقال عن صلتها بفتح تبريز ، حتى يقوم على صحته دليل قوي ، وأكبر ظنا أنها ترجع الى نهاية اقرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) .

وثمة سجادة أخرى مشهورة جدا طولها ١١,٥٢ مترا وعرضها ٥,٣٤ وهي تحفة فية نادرة المثال محفوظة الآن في متحف فكتوريا والبرت بلندن . وقد كانت قبل ذلك في مدينة اردبيل ، اصريح الشيخ صبي الدين حذملوك الأسرة الصغوية . وفي وسط هذه السجادة جامة أو صره كبيرة ، وحولها جامات أخرى صغيرة وبيصاوية . والأرضية تزينها رسوم الزهور والزخارف البسائية ذات الألوان البراقه . أما الأركان ففي كل منها رسم يتكون من ربع جامة كبيرة حولها جامات صغيرة . وإطار هذه السجادة غاية في الجمال فهو مكون من أشرطة مملوءة بدوائر ومستطيلات ذات فصوص فصلا من رسوم الزهور والزخارف البسائية . وفي طرف من أطراف السجادة مستطيل فيه بيتا شعر لحافظ الشيرازي^(٢) ، ونعنه العبارة الآتية : « عمل بسده درگاه مقصود كاشاني سنة ٩٤٦ هـ . أي « عمل حادم الأختاب مقصود القاشاني سنة ٩٤٦ هـ (١٥٣٩ م)^(٣) »

(١) راجع مقال الأستاذ غيث في مجلة Siria سنة ١٩٣٢ ص ١٩٧

(٢) هـ :

بر آستان نوم درو جهان پناهى نيت « مرمر ابحر اين در حواله كاهى نيت
ومعهما . لا ملعا لى فى الدنيا الا غنىك ولا حى لراسى الا هذا الباب .

(٣) انظر المصدر السابق للآيات فنن زده وترنكوله Surre-Trinkwa لـ ج ٢ ورقة ١٨



أما السجاجيد التي ترجع إلى ما قبل العصر الصفوي فلم يصل منها شيء، يستحق الذكر، والذي عرفه عنها مستمد من رسمها في الصور الإيرانية، واللوحات الفنية الأوروبية التي ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي. وأكثرها سجاجيد صغيرة ذات زخارف هندسية أو رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة. وفي القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) كانت الزخارف هندسية لحسب، كما نرى في نوع أطلق عليه اسم هولبين وهو المصوّر الألماني هانس هولبين Hans Holbein الأصغر الذي عاش في بداية القرن العاشر الهجري (١٤٩٧ - ١٥٤٣ م)؛ ورسم في بعض صورهِ سجاجيد من هذا النوع.

ولا غرو فقد كانت هناك تجارة واسعة في السجاد الإيراني بين الشرق والغرب في العصور الوسطى؛ ولم ترد هذه السجاجيد في اللوحات الفنية لحسب؛ بل جاء ذكرها مراراً في الفوائم التي كانت تكتب عن الكنوز الفنية في القصور والمجموعات الفنية المختلفة. وقد عني باقتنائها الملوك والأمراء وأعلام الفنانين، ولا سيما روبن Rubens، الذي كانت له منها مجموعة طيبة، اضطر إلى بيعها في نهاية حياته.

(١) أنظر J. Lessing: Altorientalische Teppiche، ر. K. Erdmann: Orientalische Lorteppeiche auf Bildern des XIV und XV Jahrhundert der Preussischen derts. في الكتاب السوي للمجموعات الفنية الأوروبية.



وكانت السجاد الإيرانية تختلف باختلاف صناعتها ولدين كانت تصنع لهم ، فضلا عن أنها تطورت ، فكانت صناعتها في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) شابة فنية ، وبلغت عصرها الذهبي في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر) ثم دب إليها الصعف في القرنين الثاني عشر والثالث عشر (الثامن عشر والتاسع عشر) . وأما في القرن الحالي فقد فقدت بصارتها القديمة بل عدت متحاتها سوقية ولا يمكن موارثتها بالسجاد الإيرانية القديمة ، اللهم إلا بعض السجاد التي يعني بها عناية خاصة .

وطبى أن أبدع السجاد الإيراني ما كان يصنع للوك وكبار الأمراء ، ثم يليه الذي كان يصنع في المراكز الرئيسية التي اشتهرت بتصنيع السجاد مثل إصفهان وكرمان وقاشان وقم وتبريز وكرباج وهمدان وشستر وهراة ويزد . وكانت أكثر الصادرات من هذا النوع ، فضلا عن أن رجال الطبقة الوسطى كانوا يقبلون عليه إقبالا شديدا . أما أبسط الأنواع فهي التي كانت تصنعها القبائل الرحل وعامة الشعب في المدن .

وكثيرا ما كان الملوك والأمراء يطلون إلى أعلام المصورين والرسامين أن يقوموا بإعداد الرسوم التي تزين بها السجاد الفاخرة ، والمعروف أن المصورين كان لهم في البلاط وفي الحياة الاجتماعية نفوذ كبير بين القرنين التاسع والحادي عشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) فلم يصوروا المخطوطات فحسب ، بل أشرفوا على شتى أنواع

الزخرفة : في المأروص المنتجات الخرفية والمنسوجات والسجاد . ولعل
أعظم من اشتغل من المصورين بعمل زخارف السجاد هم بهراد وملك
محمد وميد علي .



وتركب السجاجيد والأبسطة من الرقعة والتخيلة . أما الرقعة فالنسيج
التحتاني وتنع من القطن وخيوط الكتان . وأما التخيلة فالنسيج القوفاني
وهو في أكثر الأحيان من الصوف الطويل الشعرات أو الحرير .
والسجاجيد نوعان : يدوي شرقي ومكني غربي ؛ وقد قال الدكتور
أحمد زكي بك في مقاله سالف الذكر إنهما يختلفان اختلافا كبيرا من حيث
تركيبهما ونسجهما . « في اليدوي الشرقي تستقل رقعة السجاد عن تخيلته .
والرقعة فيه نسيج ككل الأنسجة له سدا وله لحته وهو كأبسطة ما تكون الأنسجة .
والتخيلة عبارة عن خصل مستقلة من الصوف المشوط تعقد من أوساطها
على خيوط السدي عقدا . أما في المكني الغربي فتميلته من رقعته فما هي
إلا شومات خرجت بها خيوط سدي الرقعة من مستوى الرقعة وبانت كلمات
الندي والندي كثيرة عديدة .

ومسج البساط الشرقي بسيط فهو يتكون من عارضتين من الخشب
متوازيتين تمتد بينهما خيوط السدي وطول هاتين العارضتين هو عرض
البساط وبعد ما بينهما هو طوله . وتعقد خصل الصوف عقدا على خطوط
السدي . وهذه الخصل تبلغ النوصتين طولا وقد تقصر وقد تطول . وتختار
ألوانها حسب الرسم الموجود أمام الناصح فإذا تم الصف أو بعض الصف
دفعه بالمشط جديا إلى أخواته وشد عليه خيطين أو أكثر من خيوط المحمة

ثم عاد مسيرته الأولى بمقد الحصل على السدى . ويختلف نوع العقدة باختلاف البلاد ويستخدم نوعها في تعرف البلد الذي عقدت فيه . فالعقدة التركية تتلف الحصلة الواحدة من الصوف فيها حول خيطين متجاورين من السدى بحيث تجمع بينهما من أعلى ثم يدور طرفاها غانصين في مستوى الرقعة وراء هذين الخيطين ثم يجتمعان فيعتذان بينهما صاعدين معا متلامسين إلى وجه الرقعة فيحلان محلها من ناحية البساط . أما العقدة العارسية فتتلف الحصلة فيها وراء خيط واحد من السدى ولا تتلف حول جاره وإنما تخصصه من تحته احتصانا وفي كلتا الحالتين من التفاف واحتضان ينتهى طرفاهما فوق الرقعة في مكانهما من الحيلة .

ويتبين من صفة هاتين العقدين أن الحصل — وهى التى تتألف منها ناحية السجاد اليدوى — لا تكون رأسية أبدا على سطح الرقعة بل تنحرف ملقبة بأطرافها نحو طرف السجاد اليدوى . ويتعسر بل يتعذر على المكثات تقليدها .

ويلاحظ في العقدة العارسية أنها تأذن باكتثار الحصل أكثر مما تأذن به لعقدة التركية ومن أجل هذا يستطع معها نسخ أبسطة فيها الحصل أرق وأكثر، وفي رقة الحصل وكثرتها مجال للتلوين والتصوير أوسع وأصح .



ويرجع جمال السجاد الأيراني وشهرته إلى إبداع ألوانه وتناسفها وحسن توريصها ، وإلى متانة الصاعة والعناية بالصوف حتى لقد كانت الفم ترى

(١) راجع مقال الدكتور أحمد زكى بك فى ص ٥٦ و ٥٧ من عدد "الثقافة" الذى أصدرناه إليه .

خصيصاً ويعنى صناعة صوفها ليسج منه السجاد . كما أن الحرير وخيوط الذهب والقصة كانت تدخل في صناعة السجاجيد الشاهية النفيسة .

وقد مر بنا أن أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة ترجع الى العصر الساساني . وألحق أساقم نستبطن من المصادر التاريخية والأدبية وجود سجاجيد إيرانية ثمينة في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) في الألف الدولة الفرنوية . ومع ذلك كله فالتنا سنطبع أن تقول إن صناعة السجاد في إيران تطورت ببطء في العصر الاسلامي ولم تبلغ أوج عمرها إلا في القرن العاشر بعد الهجرة ثم بدأت في الاضمحلال منذ نهاية القرن الحادي عشر (السابع عشر الميلادي) .

ولكننا سنطبع أن نعتبر نسج السجاد ، بالرغم من هذه الحياة القصيرة ، خير الصناعات التي تمثل العبقرية الفنية الإيرانية ؛ ولا غرو فقد كانت هذه الصناعة أعم وأكثر انتشاراً ولا يعبها في شيء أن أطلالها لم ترّد الألسنة أسماعهم كما رددت أسماء الخطاطين والمذهين والمصورين^(١) .

وأكثر السجاجيد الإيرانية القديمة متطيلة الشكل وألوانها هادئة تغلب عليها الزرقة والحمرة . ومجد أن ما كان فيها من أصفر قد بهت بمرور الزمن وانكسرت حدته .

(١) لعل السبب في أن السجاد التي عليها أسماء صاصيا زخرة جداً هو اشتراك عدد كبير من الصناع في السجادة الواحدة فصلاحي اعتبار السجاد من الآثار الضرورية للقصور والبيوت والعيام ؛ فهو من هذه الوجهة سلعة تجارية ؛ ولكن الفن وحسن التفوق كانا حليبي الصناع الإيراني في معظم مشجاته .

تقسيم السجاجيد الإيرانية وتاريخها

وقد اختلف رجال الفنون في تقسيم السجاجيد الإيرانية فعضم يقسمها باعتبار زحرفها ، بينما ينذهب آخرون الى تقسيمها بحسب مراكز صناعتها في إيران ، ولكن الوصول الى هذا التقسيم الأخير ليس سهلاً ميسوراً ، لأن البيانات الصحيحة بهذا الشأن نادرة جداً ، فضلاً عن أن المصانع في البلاد الإيرانية المختلفة كانت تقلد أي طراز يتأثر بها ولو كان موطنه في بلد آخر . وعلاوة على ذلك فإن مركز الصناعة قد يكون قريبة وضع عليها الاحتيار ، لسهولة الوصول إليها ، ولكثرة المواد الأولية حولها . ولجودة مياهها ، بينما يكون تصميم السجاد وإعداد رسومه في مصانع البلاط بالعاصمة أو في بلد كبير آخر ، فتكون العاصمة أو هذا البلد الآخر أعظم شأنًا من القرية التي يكون العمل فيها مقصوراً على الدسج وتشييد ما تطلبه المراجع الأهلية الرئيسية . ولا يجب أن ننسى أمراً يتعلق بطبيعة الفن الإسلامي عامة وهو أنه فن ملكي رستقراطي ، فكانت المصانع المختلفة تقبل على إنتاج النوع الذي يحوز رضا الشاه ، فيصعب أن ينسب هذا النوع الى إقليم بالذات ، ولكن بعض الملوك ، كالشاه عباس مثلاً ، كانوا يحرصون على أن تحتفظ مصانع كل إقليم بمميزات

- (١) حفاظ مصانع السجاد على تقراين المراكز الفنية المتعددة يبرهن من اثنين : لأن جودة العمل لم تكن تفرقهم جميعاً عنهم المحيطة غلب ، بل كانت تنوقف على أعوانهم وعلى المواد الأولية التي يشترونها وعلى طبيعة الماء في الجهة التي يسمون فيها وما الى ذلك مما لا يسجل فيه .
- (٢) يذكر في هذه المناسبة أننا لاحظنا في أوروبا ، ولا سيما في فرنسا ، أن بعض النافسرين في العواصم والمدن الكبرى يطعمون ما يصيدونه من الحيوانات في الزيف أو في بعض المدن الصغيرة حيث يستطيعون الاطئاف الى حسن سير العمل فضلاً عن ربح الأيدي العاملة .

الخاصة ؛ ولعل هذا الحرص كان سببا في أن بعض المراكز الفنية مثل جوشقان قالی احتفظت بطابع خاص في كل ما أنتجته من السجاد .

وقصارى القول أنه من الممكن تقسيم السجاجيد الإيرانية الى أنواع مختلفة بحسب زخارفها ، كما يمكن نسبة بعض هذه الأنواع الى مصانع بعض المدن الإيرانية المعروفة ؛ ولكن بعض المدن الأخرى لا يمكن أن تنسب اليها أنواع بالذات ، كما أن بعض الأنواع لا تستطيع نسبتها الى أى مدينة بالذات .

وكان مؤرخو الفنون الإسلامية في بداية هذا القرن يميلون الى نسبة بعض السجاجيد الإيرانية الى عصر سابق بقرن أو قرنين عن العصر الذي تنسب اليه الآن . والحق أن معظم السجاجيد المصنوعة في القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) يمكن تأريخها على وجه التقريب ، وذلك بفضل بعض السجاجيد المؤرخة التي وصلتنا ، وبفضل ما كتبه في وصف السجاجيد الإيرانية بعض الرحالة الغربيين . وما جاء بها في البيانات التي كتبت عن الكور الفنية في بعض القصور والمجموعات الأثرية في القرون الماضية ؛ وبفضل موازنة رسومها وزخارفها بما نعرفه في المؤرخ من المخطوطات والصفحات المذهبة والمنسوجات .

وفضلا عن ذلك فإن تصوير السجاجيد الإيرانية في اللوحات الفنية الأوربية عصره قيمته في تأريخها . والمعروف أن أكثر السجاجيد التي رسمها المصورون الأوربيون في لوحاتهم الفنية من منتجات آسيا الصغرى ؛ ولكننا نعرف أيضا أن السجاجيد المصنوعة في شرق إيران والتي تنسب الى هراة ، رسمت كثيرا في اللوحات الفنية الأوربية التي ترجع الى نهاية

لقرن السادس عشر الميلادي (العاشر الهجري) والنصف الأول من القرن السابع عشر .

على أن تاريخ السجاجيد الإيرانية، على وجه عام، أمر مخوف بكثير من الصعاب ؛ فالتا إذا أردنا الحكم بحسب الموضوعات الزخرفية وتطورها لم نجد النجاح حليفنا في كل الأحوال ؛ وحسبنا أن نجد في السجادة الواحدة موضوعات زخرفية مختلفة في تطورها فيحملنا معها على تقديم تاريخ النخبة ويدفعنا البعض الآخر إلى تأخيرها .

ومهما يكن من الأمر فإن أعظم السجاجيد الإيرانية شأنا ما يرجع إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وقد قدر الأستاذ بوب A. U. Pope عدد المحفوظ من هذه السجاجيد في المتاحف والكائس والمجموعات الخاصة، والذي ظهر منها في أسواق السجاجيد الأثرية، قدره بـ ١٠٠٠ ثلاثة آلاف سجادة كاملة .



السجاجيد ذات الصرة أو الحمامة

وهي نوع من صناعة شمالي إيران ولا سيما في تبريز وفي قاشان . وترجع أحسن متجاته إلى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) . وقد بدأ الانحلال يدب إليها منذ القرن التالي .

وتتكون زخارف هذه السجاجيد من صرة أو حمامة في الوسط، ذات أشكال مختلفة أو فصوص ، وقد يمتد من طرفي الحمامة الأعلى والأسفل موضوع زخرفي أو إناء معلق إلى جانبي السجادة ، وفي الأركان أرباع

جامات . وهذا النوع من الزخرفة عام في الفنون الإسلامية ، ولا سيما في جلود الكتب والصفحات الأولى المذهبة والمخطوطات ؛ وهو من أكبر الأدلة على عرايم الفنانين المسلمين بالخوارن والتقابل في الرسم والزخرفة .

وأما أرضية هذا النوع من السجاجيد فكانت من رسوم الزهور والفروع النباتية ، لمخورة أو السيفان ذات الزوايا ، فصلا عن رسوم السحب الصينية . واستعملت فيها الألوان الأحمر والأخضر والأزرق الفاتح والبنفسج والأصفر والأبيض . وامتازت تلك السجاجيد بأن لها إطارا ثانويا صغيرا داخل الإطار الخارجي . ويمكننا أن نقول إن المعروف من السجاجيد ذات الصرة أكثر عددا من المعروف من سائر أنواع السجاجيد الإيرانية ، وإن تلك السجاجيد كانت أبدع متحات السجاجيد في شمال غربي إيران ، حيث كانت البيئة وطبيعة البلاد في إقليم آذربيجان مرتعا للفنون الجميلة ولا سيما فن صناعة السجاد .

ومن المحتمل أنها كانت تفرش في المساحد تخلق معظمها من الرسوم الآدمية والحيوانية ، ولكن ثمة سجاجيد ذات جامة وفي زحارفها رسوم آدمية وحيوانية ، مثل السجادة المشهورة في متحف بولدي بدزولي Poldi Pezzoli . ومن أبدع ما أخرجته مصانع السجاد في البلاد سجاجيد ذات جامة ومصنوعة من الحرير المحلي ، المخطوط المعدنية . وتنسب السجاجيد الحريرية في أغلب الأحيان إلى مدينة قاشان .

وفي مجموعة متحف الأمير يوسف كمال جزء كبير من سجادة ذات صرة ، وأرضيتها حمراء في الوسط وزرقاء في الأركان . أما الصرة فهي هيئة مربع ذي أضلاع غير مستقيمة بل فيها انكسار هندسي . وتكثر في هذه السجادة

الغبسة وحارق المراوح النخيلية والسحب الصيية . وأكبر الظن أنها من صناعة شمال غربى إيران فى الصف الأول من القرون العاشر الهجرى^(١) (السادس عشر الميلادى) .

وقد تطورت السجاجيد ذات البطامة فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر بعد الهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر بعد الميلاد) إلى طراز السجاجيد الحديثة التى تصنع فى كرمان والتى تشبه السجاجيد القديمة فى الشكل والرسوم والألوان .

السجاجيد ذات الزهريات

ويظن أنها كانت تصنع فى الأقاليم الوسطى من إيران فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وقد امتارها عصر الشاه عباس حتى أنها تنسب إليه فى بعض الأحيان . وقد غابت هذه التسمية على هذا النوع من السجاجيد لأن فى زحارفه رسوما تشبه الزهريات . وعلى كل حال فإن زحارفه كلها من الزهور وليس فيه زحارف لشوش السجادة ، وإنما كل رسومه مرتبة فى توارى حول محورها الأوسط . وتمتاز السجاجيد ذات الزهريات بمتانتها ، ودقة صناعتها ، وكثافة ورها ، وصيق إطارها ، وأرصيتها الرقيقة أو الحمراء ، وبما فيها من معينات من ميدق الزهور والمروغ البانية والزهريات والزهور ، والمراوح النخيلية (بالمت) ، كما نلاحظ أن زحارفها غير متثرة بأساليب المصوريين والمدهيين والمجلدين ، وأن الألوان التى استخدمت فيها مختلفة حذا و رقة وغير حديثة ؛

أما في المساحة فإنها تمتاز بأنها طويلة بالقسبة إلى عرضها، فقد يبلغ طولها في بعض الأحيان ثلاثة أمثال عرضها .

السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية

وأكبر الطن أنها من صناعة شمالي إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) وهي إما تمثل مناظر صيد كالسجادة المشهورة في متحف فينا ومتحف الفنون الزخرفية في باريس ، وإما تمثل رسوم حيوانات خرافية أو محورة عن الطبيعة وعلى أرضية مملوءة برسوم الزهور والنبات .

وقد أطلع بعض صناع السجاد في إكساب هذه الرسوم روحاً وحياة وحركة دونها ما وصل إليه أعلام المصورين والمذهين .

ومن أجمل السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية سجادة من الصوف محبوطة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك وأصلها من صريح الشيخ صفى الدين في أردبيل ، وقوام زخارفها رسم متكرر يمثل أسداً ونمراً يهاجمان حيواناً من حيوانات الصين الخرافية . وإطار هذه السجادة مكون من فروع نباتية متصلة (أراسك) وبينها رسوم سحب صينية (نشي) .

وفي نفس المتحف سجادة حريرية بدبضة تنسب إلى قاشان (انظر شكل ٦٦) ؛ وزخارفها الحيوانية في ستة صفوف، نرى فيها الأسد والفهد والنمر والثين والمزال وابن آوى والثعلب والأرنب على أرضية من الأشجار والزهور؛ أما الاطار فنمراوح تخيلية يحف بكل منها طائران برّيان .

السجاجيد البولندية

هي سجاجيد من الحرير محلاة بخيوط الذهب والفضة ، ولعلها من منتجات مصانع البلاط بأصفهان في نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وبداية الحادي عشر . وقد غلبت عليها هذه التسمية لأنها كانت تنسب الى بولندة حينما من الزمن .

أما زخارفها فمقلية من زخارف الأنواع الأخرى من السجاجيد الإيرانية ، وألوانها غنية . وفي أكثر الأحيان لا تكون الأرضية كلها ذات لون واحد ، بل تكون السجادة ذات أرضيات مختلفة الألوان . وأهم الألوان المستخدمة في السجاجيد البولندية هي الأصفر الفاتح والأخضر الباهت والبرتقالي والأزرق العبروزي والأحمر القرمزي . ولم يكن هذا النوع دقيق الصاعة ولذا كانت أكثر التماذج البافية منه في حالة غير جيدة .

ومن أقدم السجاجيد البولندية المعروفة واحدة بين الكنوز الفنية في كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية ، أهداها سفير الشاه عباس الى حاكم البندقية (الروج) سنة ١٦٠٣م ، كما نعرف أيضا أن بعثة من شاه إيران أهدت الى دوق هولشتاين جوتورب Hoilstein Gottorp سنة ١٦٣٩ ست سجاجيد "بولندية" نفيسة ، بينها سجادة التويج المشهورة والمحفوطة الآن في قصر روزنبورج Rosenborg بمدينة كوبنهاجن . ولذا فان المرجح أن هذه السجاجيد "البولندية" ذات الألوان الرقيقة والأرضية الفضية أو الذهبية التي تلامس اللون الغربي ، كانت تصنع في إيران لتهدى الى الملوك والأمراء في الغرب .^(١)

(١) اطهر Loan Exhibition of Persian Rugs of the So-called

Polish Type (The Metropolitan Museum of Art, New York 1930).

السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق

كانت تصنع في شمالى إيران في القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد)؛ ولكن في المصادر التاريخية أن كسرى الأول (٥٣١ - ٥٧٩ م) كان يملك سجادة نفيسة عليها رسم صادق لروضة عاء ، أما السجادة التى كانت في قصر كسرى الثانى بالمدائن ثم وقعت عنيمة في يد العرب الفاتحين ، فقد أطنب المؤرخون في وصف حديقتها وأشجارها وقنواتها وطيورها وزهورها .

وعلى كل حال فإن زخارف هذا النوع من السجاجيد تبدو كأنها خريطة أو مصوّر لحديقة ، يبين طرفاتها وأقسامها ومحارى المياه فيها فصلا عما فيها من النبات والزهور .

والواقع أن حب الحدائق والزهور من أبن الصناعات في الفن الإيراني ، وأن الزهور والنباتات تزين أرضية أكثر أنواع السجاجيد المعروفة . وم يكن غير طبيعي عند الإيرانيين أن تكون الحدائق والزهور في السجاجيد يدانا للحيوانات المختلفة كالأسد والعهد والهر والعراى والتعلب وحرار الوحش ، فضلا عن الطيور ، والحيوانات الخرافية التى يرجع معظمها الى الأساليب الفنية والأساطير السائدة في الشرق الأقصى .

وأقدم المعروف من السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق واحدة محلاة بخيوط الذهب والفضة ومحفوظة في مجموعة فيجدور Figdor في فينا وترجع

(١) من أبيات الشعر المكتوبة على السجادة المحفوظة في متحف بولوى بلزول والتي مر ذكرها بيت الشعر الآن :

بوسنا نعت برانزلاه وكل * زان سب كرده دروچا بلب

ومعناه : إنها (السجادة) حديقة ملائى بالسوس والورد ولها اتخذها الليل سكانه .

الى نهاية القرن العاشر الهجرى ^(١) (السادس عشر الميلادى) ؛ ولكن أكثر التماذج المعروفة ترجع الى القرن الثمانى عشر الهجرى .

وأكبر الطن أن هذه السجاجيد كانت تصنع لتهدى الى ملوك أوروبا وأمرائها . وكانت تدخل فى نسجها خيوط الذهب والفضة .

السجاجيد المنحرفة برسوم الزهور

كانت تصنع فى خراسان ، وتغلب فى أكثر الأحيان الى هراة . ومعظمها يرجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر صد الهجرة (السادس عشر والسبع عشر بعد الميلاد) . وقوام رخارفها فروع نباتية ومراوح نخيلية (يامت) ورسوم محب صينية . وقد جاءت هذه السجاجيد فى بعض اللوحات الغربية من القرن السابع عشر الميلادى . والأرضية فى معظم السجاجيد المنسوبة الى هراة حمراء اللون بينما الإطار أخضر . ونلاحظ فى سجاجيد هراة المصنوعة فى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) أن رسوم المراوح النخيلية فيها أكبر وأنها تشمل فصلا من الزخارف المعروفة فى القرن السابق على وريقات طويلة مقوسة وأما أقل دقة فى الصناعة وانسجاما فى الألوان .

ولا عجب فى أن تكون خراسان مركزا عظيما من مراكز صناعة السجاد ؛ فقد كان هذا الاقليم فى طليعة الأقاليم الإيرانية فى الأدب والسياسة والفن . وقد ازدهرت فيه منذ القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) أساليب فنية فى عصر الدولة الفخرية والمصور التالية ، وكانت هراة مركزا

(١) أنظر شكل ٣٧ من Bode-Kubnel: Vorderasiatische Knüpftteppiche

عظيما من مراكر الثقافة الايرانية . فضلا عن أن هذا الاقليم امتاز بصوفه
الطيب وأصباغه الصالحة .

سجاجيد الصلاة

كانت تصنع في شمال غربي إيران، ولا سيما في تبريز، وامتازت بالآيات
القرآنية المكتوبة بالخط النسخي والكوفي والنستعليق في أرضية السجادة
وفي مناطق تحف بها . ويتوسط السجادة رسم عقد يمثل المحراب . ومعظم
المعروف من هذا النوع لم يكن غاية في الجمال والابداع، لأن الفنان لم يقطع
تماما في أن يستعمل الكتابة عسرا زخرفيا متقنا .

وأبدع النماذج المعروفة من هذا الطراز سجادة حريرية محلاة بخيوط
معدنية وترجع الى نهاية القرن المائث الهجري (السادس عشر الميلادي) ،
وقد كانت في مجموعة السيدة بارافيتشيني ثم اشتراها حصرة صاحب السمق
الأمير يوسف كمال^(١) .



وصفوة القول أن السجاد كان للإيرانيين ميدانا واسعا لاطهار تفوقهم
في اختيار الألوان . وقد بلغ ما استحدثوه منها في بعض الأحيان رهاء
عشرين لونا في السجادة الواحدة . ومع ذلك فقد أصابوا أبعد حدود التوفيق
في ترتيبها ، بحيث تكون السجادة وحدة متماسكة في ألوانها . وكانت مصابح
البلاط تبذل الجهود الوافرة في استاح السجاجيد التي تمتد عن سائر الأنواع
المعروفة والتي تبعث المعجب بجمالها وحسن تنسيقها وإبداع مادتها وزخارفها .

(١) راجع Gr. Wiet : L'Exposition Persane de 1931 ص ٨٧ ولوحة ٤٢

والظاهر أن السجاجيد الإيرانية لم تكن تصنع كلها لتفرش على الأرض ؛
فما نرى في صور المخطوطات رسوم بعض السجاجيد المعلقة أو التي تطل
مجلسا من المجالس . وقد كان تعليق السجاجيد في الحفلات أمرا معروفا
في أوروبا في عصر النهضة ، كما أننا لا نزال نرى أثره حتى اليوم في تعليق
الأبسطة الثمينة من الشرفات التي يطل منها الملوك أو رؤساء الحكومات
على الشعب أو يستعرضون منها جيوشهم أو قريقتا من دعاياهم .



وفي مصر مجموعة ثمينة جدا من السجاد الإيراني تعد من أكل مجموعات
العالم في هذا الميدان . وهي للدكتور على باشا إبراهيم عميد كلية الطب وقد
قضى في جمعها السنين الطوال ، وبذل النفقات الطائلة . وفي الحق أن كثيرا من
سجاجيد هذه المجموعة لا نظيره إلا في قبيل جدا من المناحف أو المجموعات
الحفصة الأوربية . ولذا كانت كعبة الاختصاصيين في الفنون الإسلامية ،
يحرصون على مشاهدتها كلما أقوا عصا التسيار في مصر ؛ فضلا عن أن بعض
التحف من هذه المجموعة قد عرض في أعظم المعارض الدولية للفن
الإيراني أو الفنون الإسلامية .

أما دار الآثار العربية فليست عمية جدا في السجاد الإيراني النفيس ؛
لأنها لم تبدأ في العناية بجمعه إلا في السنوات الأخيرة . ولعل أبداع ما فيها
سجادة من الحرير الموشى بالذهب والفضة ترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري
(السادس عشر الميلادي) وتكون زحارفها من السيقان والفروع الباتية
الدقيقة المتصلة بخطوط متعرجة على شكل السحب الصيبية (نثى) ؛

ويتوسط هذه السجادة جامعة كبيرة ذات فصوص عديدة، أما الاطراف فتكون من خمس مناطق غير متساوية في العرض، وأعرضها المنطقة الثانية من الخارج وبها محور فيها كتابات^(١). وأكبر الظن أن هذه التحفة من صناعة شمال غربي إيران. وقد أهداها الى الدار حضرة صاحب السمو الأمير يوسف كمال.

كما أن في دار الآثار جزءا من سجادة نفيسة مصنوعة من الصوف وقوام زخارفها زهور كبيرة محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة وذات ألوان متعددة على أرضية ذات لون أزرق قاتم. وهذه القطعة من أجمل التحف المعروفة من السجاجيد « ذات الزهريات »^(٢).

وفي الدار، عدا ذلك، سجاجة إيرانية أخرى، ولكنها من صناعة القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر بعد الميلاد).

(١) أصر Wiet: l'Exposition Persane de 1931 ص ٨٨، ولوحة ٤٤

(٢) المصدر السابق.

الخزف

كانت صناعة الخزف من أهم الميادين التي حاز فيها الإيرانيون المكانة الأولى بين الأمم الإسلامية . وقد ساعدتهم على ذلك العجيبة التي امتازت بها ملادم ، والتي تصلح بنوع خاص لصنع الأواني الخزفية ، فيسهل تشكيلها وحفر الزخارف فيها أو طعنها ، كما تمتاز برقتها وقلة وزنها .

وليس من شك في أن هذه الصناعة بلغت على يد السلاجقة والمغول بين القرنين السادس والثامن بعد الهجرة (الثاني عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، غاية الاتقان في الهيئة والزخرفة اللتين تملآن على أوفر قسط من الخيال اسعيد والدوق السليم . وإن صح لدى بعض الخبراء أن الأواني الاغريقية في عصرها الذهبي كانت في الهيئة والأناقة آية دونها كل الأواني الأخرى ، وإن صح لدى آخرين أن الخزف الذي صنع في الشرق الأقصى ليس له طير في الطرف والرونق ، فإن فريقا ثالثا من الخبراء والمهواة يرون في تلك الأواني الاغريقية والصينية جمودا ، ودقة آلية في الشكل ، وتمثلا ، لا يرونه في الخزف الإيراني ، فيحكون له ما تفوق والموع على سائر أنواع الخزف .

وعلى كل حال فقد امتازت التحف الخزفية الإيرانية في العصر الاسلامي بميل اشكل ، وتناسق النسب ، وبريق الطلاء الزجاجي ، وإبداع الزخارف

وتنوعها^(١)، فضلاً عن تنوع الأشكال نفسها^(٢)، ومناسبة الزخارف لمادة التحفة وشكلها . ولا غرو فقد كانت لإيران منذ المصور القديمة تقاليد قديمة في صناعة الخزف، كما يظهر من القطع الخزفية التي كشفت في نيسابور والتي تزينها زخارف هندسية جميلة . ثم كان عصر الكينيين وصارت الجدران المصنوعة من الآجر تغطي — كما في قصر مدينة السوس — بطبقة من المينا، يمكن أن نراها الخطوة الأولى في تزيين الجدران، التي قدر لها في العصر الإسلامي أن تنكس بالواح الفخاشي وأجزاء الفسيفساء الخزفية . وفي العصر الساساني ازدهرت صناعة الخزف كما ازدهرت الفنون الأخرى . ولما انتشر الإسلام في إيران بدأت هذه الصناعة في التطور التدريجي حتى تخلت عن قسط كبير من الأساليب الفنية الساسانية وطبعت منتجاتها بطابع يجمع بين العناصر الزخرفية الإسلامية وبين ما ورثه الصناع من أساليب إيرانية . على أننا لا نعرف كل ما تريد عن الخزف الإيراني في فجر الإسلام، مع أننا نعرف عنه في ذلك العصر أكثر مما نعرف عن أي ميدان آخر من

(١) الواقع أن الرسوم والزخارف على الأواني الخزفية الإيرانية أقدم من الصور التي نراها في المخطوطات . ولا شك في أن الصور المرسومة على بعض الأواني من القرون الأولى بعد الإسلام تدل على دقة في ودقة في الصنع، وتمتد وثائق تبيّن في دراسة تطور التصوير الإسلامي بوجه عام . وحديثاً أن ندرس الصور المرسومة على الخزف المنصوع في مدينة الري نستبط شيئاً كثيراً من الحياة الاجتماعية في ذلك العصر ومما كان يستخدمه القوم من أثاث وما يلصقونه من مسوجات .

(٢) اشتمل الإيرانيون الخزف في صنف شتى الأواني والتحف، من أكواب وسلطانيات وأباريق وفناجين وبرقيات وقواريب ومناجيج وأقداح وكؤوس وصحون مخططة الشكل والعمق، وأزياق وطبق ومباخر وشعاع وبيوت للطيور وموائد للأقدام، وغير ذلك من الأواني والتحف، فضلاً عن التماثيل الصغيرة .

ميادين الفن الايراني في العصر نفسه ؛ لأن العمارات ترجع الى ما قبل القرن الخامس الهجري تعد على أصابع اليد الواحدة ، والصور أو النقوش التي صعدت قبل القرن السابع الهجري مادرة جذا ، وأقدم الساجيد التي نعرفها ترجع الى القرن التاسع ، ولكن لدينا من التحف الخزفية ما يرجع الى القرن الثاني وما بعده .

على أن أعظم ما وفق اليه الخزفيون الايرانيون في الاسلام هو إنتاج أنواع الطلاء المختلفة ثم إبداع الألوان الفاتحة وتنويعها . وامتازت بعض المراكز الفنية وبعض البلاد بإنتاج بعض الألوان على غيرها .

واستخدم هؤلاء الخزفيون شتى الوسائل في زخرفة منتجاتهم ؛ فكانوا يضغطون باليد على العجينة اللينة لتهيئة حافتها أو تكوين بعض العناصر الزخرفية فيها ؛ وكانوا يحفرون الرسوم بطرق مختلفة وفي عمق متنوع ، ويشكلون الزخارف البارزة تشكلا دقيقا وجميلا ، كما كانوا في بعض الأحيان يخرمون جدران الأواني ويغطون الخروم بالطلاء قبلوشفاقة . وذلك كله فضلا عن تزيين التحف بالرسوم ذات اللون الواحد أو المتعددة الألوان ، فوق الطلاء أو مخمته . وكان التذهيب والبريق المعدني يكسان التحف نصارة عجيبة .

ومن الموضوعات الزخرفية التي استخدمها الايرانيون في الخزف الرسوم الهندسية ولا سيما المناطق والدوائر والمقود المتشابكة ، والطيور المتقابلة أو المتدايرة ، والحيوانات التي تحيط بها الفروع الباتية والوريقات والزهور ، فضلا عن الرسوم الأدبية^(١) ولعل معظمها يمثل مناظر البلاط وحفلات الطرب

(١) وأكبر الفن أن التحف الخزفية النيرة ذات الزخارف الأدبية والحيوانية والكتابة البديعة لم تكن من صناعة الخزفيين لحسب بل كان يشترك معهم في إنتاجها صائون بصائون في النقش وفي الحفر وفي كتابة الخط الخيل وفي دهن الحفنة بالطلاء المطلوب .

فيه ، أو مناظر القصص المختلفة في الشاهنامة أو بعض مناظر الحياة الاجتماعية ، كرسوم الدراويش الرقصين ، على السلطانية المحفوظة في متحف اللوفر^(١) .

دراسة الخزف الإيراني

لا تزال دراسة الخزف الإسلامي في إيران أمراً صعباً . حقا ان لدينا بعض القطع المأرّجة أو التي عليها امضاء صانعيها^(٢) ، وأما نعرف مخطوطا في استانبول يبحث جزء منه في صناعة الخزف وقد ألمع عالم من قاشان سنة ٧٠٠ هـ (١٣٠١ م)^(٣) ، فضلا عن أننا نستطيع أن نستنبط بعض البيانات من عينة التحف ووع طلائها وشكل قاعدتها ودقة صانعتها ؛ ولكن هذا كله غير كاف للوصول الى نتائج حاسمة في تقسيم التحف الخزفية الإيرانية ومعرفة تاريخ صانعتها والمراكز الفنية التي تنسب اليها .

والواقع أننا لا تزال في دراسة الخزف نتمدد على الحقائق اعتمادا كبيرا ؛ فانت نعرف أن وجود قطع خزفية أصابها التلف في العرّس بسبب شدة الحرارة أو عدم كفايتها ، أو بسبب التصادق القطع بعضها ببعض أو بسبب آخر ، كل هذا يدل على أنها من صناعة المكان الذي يثر عليها فيه ؛ لأنه

(١) اطراف Survey of Persian Art ج ٢ لوحة ١٨٥

(٢) المصدر السابق ج ٢ ص ١٢٦٧ - ١٢٦٦

(٣) المصدر نفسه ج ٢ ص ١٢٦٦

(٤) راجع كتابا « الفن الإسلامي في مصر » ج ١ ص ١٠٥ - ١٠٦ ؛ واطر

H. Ritter, J. Ruska, F. Sarre & P. Winderlich : Orientalsche Steinbucher, und Persische Fayencetechnik (Istanbuler Mitteilungen, herausgegeben von der Abteilung Istanbul des Archäologischen Institutes des Deutschen Reiches, Heft 3).

ليس معقولا أن يجبر القوم بمثل هذه القطع أو يحلبونها من مكان إلى آخر؛
ولكننا لا نستطيع — لسوء الحظ — أن نذهب إلى أن كل الحفائر التي قام
بها المنقبون عن الآثار في إيران كانت منظمة ويمكن الاطمئنان إلى نتائجها .
وفضلا عن ذلك فإن كثيرا من المراكز الفنية لم تهم فيها أي هيئة بحفائر علمية
معد .

ومهما يكن من الأمر فإن مؤرخي الفنون الإسلامية يسرون في تقسيم
الخزف الإيراني على أساليب شتى، بعضهم يقسمه بحسب عصوره؛ ويقسمه
فريق آخر بحسب المراكز الصناعية التي يرجح نسبتها إليها؛ كما يقسمه فريق
ثالث بحسب نوع صناعته وزخارفه . ولعل الأصح اتباع التقسيم الأول
ومعرفة التحف الخزفية التي تنسب إلى القرون الأولى بعد الهجرة، ثم تلك التي
ترجع إلى العصور الوسطى الإسلامية، وأخيرا ما صنع منذ القرن التاسع
الهجري (الخامس عشر الميلادي) . وقد نستطيع بعد ذلك أن نصل في كل
قسم من هذه الأقسام الثلاثة إلى تحديد الإقليم الذي صنعت فيه التحفة وإلى
تقسيم التحف مرة أخرى بحسب أسلوبها الصناعي . أما تحديد التاريخ فإننا
نوافق إليه بوساطة دراسة الزخارف وتطورها، والحكم على طراز الكتابة،
فضلا عن الاهتمام بالقطع المؤرخة التي نعرف منها حتى الآن زهاء مائتين،
يرجع أقدمها إلى سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٦ م) .

الخزف الإيراني في فجر الإسلام

لست نعرف تماما كيف كانت صناعة الخزف وزخارفه في القرن الأول
ونصف القرن الثاني بعد الهجرة . ومن أقدم التحف التي وصلنا في هذا الميدان

ما عثرت عليه البعثة الألمانية في حفائر المدائن^(١) (اكتشفهمون) من خزف غير مدهون وآخري ذي طلاء أحضر، فصلا عن الخزف ذي العريق المدهن؛ كما عثر في إقليم خورستان على مجموعة خزفية من أزيار كبيرة، بعضها ذو طلاء وبعضها لا طلاء له^(٢)، أما الخزاف لمطبوعة، وسامانية الطراز، وقوامها في أكثر الأحيان شريط من رسوم الحيوانات؛ ولكننا نعترف أن صناعة الخزف في نهاية القرن الثاني وفي القرن الثالث بعد الهجرة بدأت في الازدهار، متأثرة بالأساليب الفنية التي أخذها الشرق الأدنى عن الصين في تلك الصناعة^(٣)؛ ولا غرو فقد كانت بلاد الجزيرة تجلب الخزف الصيني منذ المصور القديمة؛ وقد عثر المنقبون من الآثار في المدائن (اكتشفهمون) وفي ساسرا على كيات وافرة من هذا الخزف .

خزف بلاد ما وراء النهر

كانت بلاد ما وراء النهر وبلاد التركمان إيرانية يحته إلى القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) ؛ بل كانت في عصر الدولة السامانية من أزهر الأقاليم الإسلامية ، فكان بلاط هذه الدولة في سمرقند يحط رحال العلماء والأدباء وموطن النهضة الإيرانية الأولى . وذاع صيت بخارى وسمرقند في العالم الإسلامي كله .

(١) E. Kühnel - Die Ausgrabungen der Zweiten Ktesaphon (١) نظر Expedition, Winter 1931 - 32, Berlin (Islamische Kunstabteilung der Staatlichen Museen, 1935). ص ٢٩

(٢) أجمعها زير في مجموعة نجات ربي Negat Rahbi ؛ انظر شكل ٧٤

(٣) انظر كتابنا « كورقناطين » ص ١٦٥ - ١٧٢

ومن خير الأدلة على مدنية تلك البلاد في القرون الأولى بعد الاسلام ما أتت من نحف خرفية تمتاز ببساطتها وارتانها مع جمال ألوانها وإبداع زخارفها ذات المسحة القوية المتنازة . ولا عجب فإن صناعة الخزف فن قديم في هذا الاقليم . وأكبر الظن أن مركزها كان في مدينة شاش (طشند الحالية) التي كتب المقدسي عن جودة ما كانت تصدره من خزف ، ومدينة افراسياب التي صترفها المتقنون عن الآثار على كيات وافرة من الخزف محفوفة الآن في متاحف صمرقند والمهرميتاج وفكتوريا والبوت وفي برلين . ومعظم هذا الخزف ذو أرضية سوداء أو سمراء ، وعليها زخارف يسود فيها التآليف الحسن ويظهر فيها لون أحمر لا تكاد تراه في سائر أنواع الخزف الإيراني . وقوام هذه الزخارف رسوم نباتية ومراوح نخيلية (بالمت) ورسوم طيور كالبط والبيج ثم زخارف بالخط الكوي الجميل (أنظر شكل ٧٥ وشكل ٧٦) تمتاز كلها بدورانها حول مركز واحد ، مما يكسبها شيئاً من الحركة والخفة .

الخزف الأبيض ذو النقوش الزرقاء والخضراء

وهذا ضرب من الخزف صر على كمية منه في أطلال سامراء ، فنسب في بداية الأمر الى هذه المدينة ، ولكن وجدت منه بمادح أخرى في أطلال مدن إيرانية ولا سيما الري وسأوه وقم . والمرجح الآن أنه من صناعة إيران ، وأنه انتشر منها الى سائر أنحاء الشرق الأدنى حتى لقد وجدت بمصر قطع منه في أطلال القسطنطين^(١) . وقد لوحظ في بعض الأحيان اختلاف المعينة المصنوع منها مما يدل على أن إنتاجه لم يكن مقصوراً على إقليم واحد ، بل كان موزعاً على مراكز فنية متعددة .

(١) في عهد الفن بمدينة شيكاغو سلطانية يقال إنها وجدت في القسطنطين .

وأكبر الظن أن هذا الخزف كان منتشرا بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (التاسع والحادي عشر بعد الميلاد) كما يدل وجوده في أطلال سامرا التي هجرت سنة ٢٧٠ هـ (٨٨٣ م) ، وأسلوب الخط في الكتابات التي توجد على بعض قطع منه ، والتي يمكن نسبتها إلى نهاية القرن الرابع الهجري .

ومعظم منتجات هذا النوع من الخزف سلطانيات أو صحون غير عميقة وبها حافة مبسطة وقاعدة منخفضة جدا ، مما يجعل وضع السلطانيات أو الصحون في بعضها وإعدادها للتجارة والأفكار أمرا ميسورا . أما الزخارف فبعضها هندسي ، كالمثلثات والنوائر ، والمثلثات المتداخلة والمتصلة على هيئة « حاتم سليمان » ، وبعضها نباتي كأوراق المرواح النخيلية (البالمت) والوريدات ، وبعض رسوم أخرى كالنحلة المرسومة في سلطانية جميلة محفوظة الآن بالمتحف الأهل في طهران (انظر شكل ٧٥) . وقد نرى على بعض الأواني من هذا الخزف كتابات تشير في عرض الأناء من طرف إلى آخر أو ترسم في قاعدته على هيئة مربع . كما نرى أن عددا من الأواني ليس عليه من الزخارف إلا أربع مناطق من « القمع » الخضراء والورقاء . وعلى بعض القطع امصاءات مثل : « عمل الأحمر » و « عمل كثير بن عبد الله » و « عمل أبي خالد » ؛ وكلها على قطع وجدت في أطلال سامرا^(١) .

الخزف ذو البريق المعدني

وما زاد الخزف الإيراني نصارة وجمالا ما وصل إليه المسلمون في إكسابه بريقا معدنيا يختلف لونه بين الأحمر النحاسي والأصفر الضارب إلى الخضرة

(١) انظر الفصل الذي كتبه الأستاذ مرزوق من « الكتابات » في مؤلف الأستاذ زره

عن خزف سامرا Sarre: Die Keramik von Samarra ص ٨٢ .

ويفيههم عن الأواني الذهبية والفضية التي كان رجال الدين في الاسلام يكرهونها لما تدل عليه من ترف وإسراف⁽¹⁾ . وقد عثر المتقبون على نماذج من الحرف دى البريق المعدنى في إيران والعراق ومصر وأفريقية والأندلس ، واحتلوا في موطن صناعتها ، فنسبها بعضهم إلى إيران ، ونسبها آخرون إلى مصر ، ونسبها الألمان من رجال الآثار الاسلامية إلى العراق . ويميل كثيرون من الاحصائيين في الوقت الحاضر إلى الأخذ بهذا الرأي الأخير⁽²⁾ .

والحق أن هذه الصناعة وجدت في إيران والعراق ومصر ، في فجر الاسلام ، وأما لا نملك من الأدلة ما يجعلنا نسب ابتداعها إلى قطر من هذه الأقطار الاسلامية ، ولكن وجودها في إيران منذ العصور الاسلامية الأولى ثابت بأدلة قوية ، فقد عثر في أطلال بعض المدن الإيرانية على قطع خزفية ذات بريق معدنى وعليها أمعاء صانعيها ، وتدلى أسمائهم التي تطلب عليها المسحة الإيرانية على أنهم من إيران هسبها مما يحمل على ترجيح كون هذه

(١) اضرب البعير؛ واضرب أبا صحب مسلم، باب محرم استعمال أواف الذهب والفضة في الشرب وغيره على الرجال والنساء؛ وفي القوم يروون عن النبي عليه السلام أنه قال: «من شرب في إناء من ذهب أو فضة غابت بجرى طعمه ناراً من جهنم»، وأما ما فهم عن الشرب في أواف الفضة؛ «فإن من شرب فيها في الدنيا لم يشرب فيها في الآخرة». وقال النووي إن الإجماع محقق هل يحرم استعمال إناء الذهب وبنائه، خاصة في الأكل والشرب والطهارة... الخ؛ ويروون عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه قال «لا تشربوا في إناء أذهب وفضة ولا تلبسوا الديح والمزمار فاهلم في الدنيا وهو لكم في الآخرة يوم القيامة». - على أن هذا التحريم لم يجمع تماماً صناعة الأوراق من الذهب والفضة في الألواح الإسلامية المختلفة.

(۲) راجع کتاب «کود الفاطمین» ص ۱۴۸ وما بعدها؛ و کتاب «الهن لاسلامی»

في مصر: ج ١ ص ١٠١ وما بعدها .

القطع الخزفية مصنوعة في إيران وليست وأردت من الخارج . ومضلا عن ذلك فقد وجد في أطلال مدينة ساوه قطعتان نالتان في القرن ، كما وجدت البعثة الفرنسية في مدينة السوس قطعا أخرى نالقة وأطلال فرن خرفي وحوامل من التي توضع عليها الأواني لأحراقها في القرن ، بل إن بعض هذه الحوامل عليه آثار المادة المكونة للبريق المعدني . ويحذر بنا ألا نفعل هنا ما كتبه المؤرخون والجغرافيون المسلمون عن شهرة بعض البلاد الإيرانية في إنتاج الخزف اللامع المذهب .

وأصحاب النظرية القائلة بسبب ابتداء البريق المعدني إلى الإيرانيين يمتنعون بأن إيران كانت في القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة قد قطعت شوطا بعيدا في سبيل الحضارة الإسلامية وكانت لها صناعة خزفية زاهرة ، وأن ما وجد فيها من الخزف ذي البريق المعدني أكثر مما وجد في العراق ، فضلا عن أنه وجد في مراكز فنية مختلفة ومتباعدة ، بينما لم يوجد بالعراق إلا في سامرا . ثم إن أبداع أنواع الخزف ذي البريق المعدني عثر عليها بإيران ، في مدينتي الري وساوه . والحق أن الأدلة التي يسوقها القوم لنسبة الفصل في ابتداء البريق المعدني جميع معقولة إلى حد كبير .

ومهما يكن من الأمر فإن البريق المعدني الذي نعرفه في الخزف الإسلامي ذهبي اللون في درجات مختلفة . وتنقسم النقوش ذات البريق المعدني إلى أقسام ثلاثة : الأول نقوش ذهبية اللون على أرضية بيضاء ، والثاني نقوش حمراء أو قرمزية على أرضية تكون في أغلب الأحيان بيضاء أيضا ، والثالث نقوش متعددة الألوان ، صفراء وحمراء وذهبية على أرضية بيضاء . ويتطلب إنتاج الأواني ذات البريق المعدني إحراقها إحراقا أوليا بعد تمام

عملية التحفيف، ثم طلائها بالدهان أو المينا، وهى المادة الزجاجية التى تطلّى بها الأواني الخزفية المحروقة إحراقاً أولياً، ثم ترسم النقوش فوق الدهان طبقة دقيقة من الأملاح المعدنية، وتحرق بعد ذلك فى قرن خاص إحراقاً نهائياً فى درجة حرارة منخفضة^(١).

ولا يجب أن ننسى أن الخزف ذا البريق المعدنى هو أقدم أنواع الخزف الإسلامى التى نرى عليها نقوشاً آدمية. وبعض هذه النقوش يدل على براعة فنية فى الرسم وعناية بالخطوط التى تكسب الصورة مسحة خاصة وذاتية قوية. وحسبنا الصحن الموجود فى مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم فى القاهرة^(٢) (انظر شكل ٧٩)، وبرقه المعدنى ذهبى اللون على أرضية بيضاء منقطة ويتوسطها رسم شخص يعزف على الفيتار، وله قلنسوة مدببة وشارب رفيع. وفى نفس المجموعة صحن آخر عليه رسم سيدة.

ومن أبدع النعف الخزفية من هذا النوع كأس فى مجموعة الفونس كان Alphonse Kann عليها رسم رجل دى قبعة مدببة ومنتية بزخرفة تشبه ذيل السمكة وفى يده راية كبيرة وحلقه رسم طاووس^(٣).

(١) أنظر H. L. Hobson A. Guide to the Islamic Pottery of the

Near East (British Museum) ص ٢، جانية ٢

(٢) أنظر أيضاً A Survey of Persian Art ج ١ - لوحة ١٥٩٧

Ch. Vignier: Catalogue de l'Exposition d'art Oriental (Paris 1925)

R. Kochlin und G. Migeon: Islamische Kunstwerke، رقم ٧٢٩ ولوحة ٨

لوحة ١ : Pezard : La Céramique archaïque de l'Islam، لوحة ١١٧

(٣) أنظر شكل ٨٠

وبدل رسم الصور الآدمية في التحف التي صُرفها من هذا الخزف دى البريق المعدنى على أن العائنين لم يصلوا بعد إلى حد الاتقان في هذا الميدان ، على عكس ما أدركوه في الرسوم الزخرفية عامة وفي بعض رسوم الحيوان والطيور ، بل الحق أن معظم رسومهم الآدمية ذات تعبير قوى ولكنها بسيطة وتشبه رسوم الأطفال . ومن أبداع النماذج ذات الزخارف المستمدة من عالم الطير كأس في مجموعة برايجوين Krangwyn بمتحف فيتزويليام Fitzwilliam في مدينة كمبريدج ؛ فإن على هذه الكأس رسم طاووس جميل ، يدل بانقائه ، وبما سبته أرضية الكأس ، وبروحه الزخرفية البديعة على توفيق الفنان الذى رسمه توفيقا لا حد له (انظر شكل ٧٧) .

ويمكننا أن ننسب هذا الخزف ذا البريق المعدنى إلى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (التاسع والعاشر بعد الميلاد) ، على أنه لا نستطيع أن ننسب أى قطعة معينة إلى فترة محدودة في هذين القرنين ، اللهم إلا إذا راعينا إتقان الرسم وموقفه لمطامح الإثاء ، وإبداع الألوان ، وما إلى ذلك من دقة الصناعة والزخرفة مما يحمل على نسبة التحفة إلى فترة متأخرة ، كل فيها تطور الصناعة واستقرت أصولها وقواعدها^(١) .

وثمة مجموعة من لوحات القاشاني ذى البريق المعدنى ، صنعت بمدينة قاشان في بداية القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) وتشبه في رسومها الأواني الخزفية التي تحدثنا عنها في السطور السابقة ، حتى يمكننا أن نقسمها عما إذا كانت صناعة القاشاني ذى البريق المعدنى في قاشان ليست وليدة الصناعة التي ازدهرت في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ١ ، لوحات ٥٧٥ - ٥٧٩

تقليد الخزف الصيني

قلد الخزفيون المسلمون في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) بعض أنواع الخزف الوارد من الشرق الأقصى . وعلى رأس هذه الأنواع طراز امتاز بدهانات متعددة الألوان كانت تغطي سطح الاناء على النحو المعروف في ضرب مشهور من الخزف كان يصنع في الصين في عهد أسرة « تنج » (٦١٨ - ٩٠٦ م) ، وقد أتقن المسلمون تقليد هذا الخزف حتى لقد يصعب في بعض الأحيان أن نميز لأول وهلة القطعة الصينية الأصلية من تقليدها المصنوع على يد الخزفيين المسلمين . وقد عثر المتقنون عن الآثار على قطع من هذا النوع في الري والسوس واصطخر وساره وفي بعض البلاد بإقليم مازندران وتركستان .

والألوان المستعملة في هذا الخزف كثيرة وجميلة ، ويسودها الأسمر والأصفر والأحمر . وقد نرى بعض زخارف من دوائر ورسوم نباتية محفورة تحت الدهان ، ولكنها لا تظهر بوضوح ، لأن أول ما يلفت النظر في هذا الخزف هو ألوانه المختلطة البديعة . وأكبر الظن أنه يرجع إلى القرنين الثاني والثالث وفي بعض الأحيان إلى القرن الرابع بعد الهجرة .

ومن أنواع الخزف الصيني الأخرى التي قلدها المسلمون الخزف الأبيض التام ، فكانوا يصنعون منه الصحون والاسطوانات ذات الحافة المشطورة بأقواس متقابلة^(٢) . وقد وفق بعض الخزفيين في إتقان هذا التقليد .

(١) المصدر السابق ج ٥ ، لوحات ٥٦٨ - ٥٧٠ .

(٢) المصدر نفسه ، لوحة ٥٨٩ .

وقصارى القول أن الإيرانيين قلدوا بعض أنواع الحزف الصيني، ثم تطورت منتجاتهم في هذا الميدان فوصلوا الى أصناف مختلفة لأعمل لشرحها هنا .

الحزف ذو الزخارف المحفورة تحت الدهان

ومما صنعه الخزفيون الإيرانيون في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (التاسع والعاشر بعد الميلاد) نوع من الحزف يمتاز بزخارفه « المحزوزة » في عجينة الاناء بأسلوب يذكر بالحفر في المعادن . وأكبر الظن أن صناعته لم تنتشر إلا بعد أن هجر الخليفة العباسي مدينة سامرا ورجع الى بغداد سنة ٨٢٧ (٨٨٣ م)؛ لأن المنقبين عن الآثار لم يعثروا في أطلال سامرا على قطع من هذا الحزف .

ومعظم زخارف هذا النوع دوائر وأجزاء من دوائر متشابكة ومتصلة؛ وقد يكون فيها رسوم حيوانات أو طيور، فضلا عن الوريدات وأوراق الشجر . ولعل أشهر التحف الخزفية من هذا الطراز سلطانية في القسم الاسلامي من متاحف الدولة ببرلين^(١)، وسلطانية أخرى كانت سابقا في مجموعة بوتيه^(٢) Pottier، وسلطانية ثالثة كانت سابقا في مجموعة فينيه Vignier وتماز بزخرفتها التي تمثل قرص الشمس في الوسط ويحيط به رسوم أربعة معابد أو، حور اللهب فوقها عن طبيعته فظهر على هيئة جزء من ورقة شجر^(٣) .

(١) المصدر نفسه، لوحة ٥٨٣ أ .

(٢) المصدر نفسه، لوحة ٥٨٤ ب .

(٣) المصدر نفسه، لوحة ٥٨٥ ب .

وثمة قسم من هذا النوع يرجح أنه من صناعة مدينة آمل ويمتاز بأن زخارفه مرتبة في مناطق مكونة من دوائر ذات مركز واحد، وأبداع النماذج المعروفة من هذا القسم سلطانية محفوظة في المتحف البريطاني، تختلف فيها هذه المناطق مساحة وزخرفة^(١).

وى معهد الفن بـ شيكاغو إزاء على هيئة قمع فوق قاعدة نصف كروية. ويمتاز بأنه مؤرخ وعليه امضاء صانع « يحيى » ؛ ولكن التاريخ غير كامل، لأن رقم المئات غير موجود، فكل ما نستطيع قراءته هو ٨٣ ولكن المستنبط أن هذا النوع من الخزف صنع بعد القرن الثالث الهجرى وأنه لم يوجد مع خزف آخر من القرن السادس ؛ ولذا فإن الأرجح أن التاريخ المقصود هو ٣٨٣ هـ (٩٩٣ م) ؛ وليس من المستحيل أن يكون ٤٨٣ هـ (١٠٩٠ م)^(٢).

وقد لاحظ بعض مؤرخى الفنون الإسلامية كثرة الموضوعات الخزفية السامانية على الخزف ذى الزخارف المحفورة تحت الدهان، كما لاحظوا أن بينها رسم معبد النار، ورسم الفرس الذى يحمل الى السماء البطل الذى ينشد التلوى^(٣)، فأرادوا نسبتها الى خزفيين من الزرادشتيين فى إقليم مازندران. ولكننا لا نظن أن استخدام مثل هذه الزخارف يستلزم أن يكون الصانع من عبدة

(١) أنظر R. Hobson, A Guide to the Islamic Pottery of the Near East
شكل ٣٤

(٢) أنظر A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٥٠٨ وشكل ٥٣٢ ؛
وج ٥، لوحة ١٥٨٦.

(٣) راجع شرح هذه الأسطورة فى المصدر السابق، ج ١ ص ٨٥٨.

النار، فالحق أن الصانع قد يسير في ترمين منتجاته على بعض أساليب زخرفية موروثة، بدون أن يعنى بتفسيرها أو بحث أصولها .

الخزف في عصر السلاجقة وعصر الممولى

وصل الخزفيون الإيرانيون إلى قمة مجدهم الصناعى بين القرنين الخامس ولثامن بعد الهجرة (الحادى عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، فوضعت منتجاتهم وأنقشوا كل الأساليب الصناعية والزخرفية، فكانوا يستخدمون الزخارف المحفورة والبارزة والمخزومة والمجسمة . ويرسمون النقوش فوق الدهان أو تحت، ويحلوها بالذهب أو بالميريق المعدنى . وإذا استثنينا الصينى فقد عرفوا في ذلك العصر كل أنواع الخزف، وصنعوا منها شتى الأشكال المختلفة في الحجم ، والمتنوعة في الألوان البراقة الجميلة ، وحذفوا رسم الصور الآدمية والخبرانية والسائية واستخدموا في رسمها مهرة المصوّرين والمذهبيين ، وفتح لهم استخدام الخزف في الزخارف المعمارية بآلة جديدة، رافهم مثارة ونشاط . وتأثروا في بعض الأحيان بالأساليب الفنية الصينية ؛ ولكنهم طلبوا مخلصين للزوج الإيرانية في الصناعة والزخرفة . وقد حاولوا تقليد الصينى الوارد من الشرق الأقصى ، غير أن الظاهر أنهم لم ينجحوا في ذلك .

والمعروف أن غزرو الممولى قضى على أكبر مراكز الصناعة الخزفية في إيران ، فدمرت مدينة الري سنة ٦١٧ هـ (١٢٢٠ م) ومدينة قاشان سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) ، ولكن الراجح أن صناعة الخزف نفسها لم تتأثر بذلك إلى حد كبير ، اللهم إلا في كمية الإنتاج . وغير دليل على ذلك أن بعض التحف الخزفية الجميلة عليها تواريخ تثبت أنها صنعت بعد الغزو الممولى بزمن غير طويل .

نحرف ذو زخارف محفورة

صنع الخزفيون الإيرانيون في نهاية القرن الرابع وفي القرنين الخامس والسادس وبداية القرن السابع بعد المحرة أنواعا مختلفة من الخزف ذي الزخارف المحفورة . منها نوع أبهى ورفيع وعاية في خفة اللون ومحفور فيه زخارف دقيقة ، أو على رسوم مازنة مرورا خفيفا ، وتتكون من أوراق شجر محسورة عن الطبيعة أو من فروع نباتية (انظر شكل ٨٣ - ٨٥) . وقد رى فيها كتابات كوفية . ويعمد الخزفيون في بعض الأحيان الى زخرفة الأثناء بحجوم في بدنه تسد بواسطة الدهان ، وينفذ الضوء منها بيزيد مائر الزخرفة ظهورا ويكسب النجعة رقة عجبية . وأبدع القطع من هذا النوع محفوظة في المتحف البريطاني وفي متحف فيكتوريا وألبرت بندن . وأكبر لعل أن معظمها من صناعة قاشان حوالي القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) . ومن المحتمل أن بعض هذا الخزف كان يصنع في مدينة الري وفي إصهان وقم

ومن الخزف ذي الزخارف المحفورة نوع آخر أزرق أو أحمر ، ويمتاز أيضا برقعه وجمه وزنه ورحلته المحسورة حفرا متقا ، ولا سيما في رسوم الحيوان والطيور . ومن أحمل النحت المعروفة من هذا النوع صحن في مجموعة بومورفو بولوس *Pomorphopoulos* . ومعظمها ينسب أيضا الى قاشان في القرن الخامس الهجري .

على أن أبدع أنواع الخزف ذي الزخارف المحفورة ما أمتار تعدد ألوانه وبإفادة المصير التصويري فيه . أما الألوان التي شاع استعمالها في هذا الضرب

(١) المصدر السابق ج ٥٥ لوحة ٥٩٢ ب .

من الخزف فهي الأزرق بدرجاته المختلفة ، والأخضر المائل الى الزرقة ، والأخضر الفاتح ، والأحمر الأرجواني ، والأصفر الفاتح ، فضلا عن لون البادنجان بين السواد والحمر . ومعظم التحف الباقية من هذا النوع موهونة واسعة . على أن مجموعة باريس وعلون Parish Watson فيما إناء من نوع الالبارلو^(١) albarello ، وفي مجموعة السرايست دينهام Debenham كأس ، وفي المتحف البريطاني وعاء غريب الشكل^(٢) ، يظن أنه وعاء للخلوى . أما زخارف هذا النوع فطيور كالطاووس والعزال والأور واصصقر ، أو كائنات خرافية كأبي الهول والعاثر الذي له وجه سيده . وتظهر الزخرفة على أرضية صفراء فاتحة أو بيضاء ، وتزينها رسوم فروع نباتية .

وأجمل التحف المعروفة من هذا النوع موهنة في مجموعة يومور هو بولوس Emorfopoulos عليه رسم شخص في ملابس فصفاصة يرقص بين موسيقيين فوق دكة يحملها كلان أو صبعان^(٣) . وفي القسم الإسلامي من متاحف الدولة يبرلين موهنة مشهورة عليه رسم دبك في وضع زخري وعليه طابع العظيمة والقوة (أنظر شكل ٨٨) . وفي متحف كيلفلامد موهنة آخر ، كان في مجموعة أيفريت ماسي Everett Macy وفيه رسم باز أنقض على دبك رومي (أنظر شكل ٨٧) . وفي مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم موهنة جميلة عليه رسم طائر له وجه سيده . كما أن المتحف المتروبوليتان في نيويورك فيه بعض موهونة من

(١) إناء اسطواني الشكل . ويظن أن اسمه في اللغات الأوربية مشتق من اللفظ العربي

«البرنية» ومعناه الوعاء لحفظ الأدوية . أنظر تراث الاسلام ج ٢ شكل ١٥ و ١٤

(٢) أنظر A Survey of Persian Art ج ٢ ، شكل ٥٣٥ ب .

(٣) المصدر السابق ، ج ٥ ، لوحة ١٠٣ .

هذا النوع . وعلى كل حال فإن هذا الخزف يجب أيضا الى الري وقاشان في القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) .

وثمة نوع رابع من الخزف ذى الزخارف المنحوتة ، نرى الرسوم فيه محفورة حمرا دقيقا تحت الدهان ، ويستعمل فيه اللون الأصفر والأخضر والذهبي والأخضر وبنون انباجان ، ولكنا نجد الألوان مفصولة بعضها عن بعض ، كما يبدو ذلك فى المنكبات الصغيرة التى ترين حافة الاناء وتكون زخرفة كأسان المدثار . ومعظم زخارف هذا الخزف طيور تقوم على أرضية من الأعصان والفروع لسانية . ومما يلفت النظر أن سمطينتين من هذا النوع عليهما اسم صامعها « أبو طالب » ، وإحداهما فى متحف اللوفر والأخرى فى معهد الفن بمدينة شيكاغو .

خزف جبرى

ومن أعظم أروع الخزف الايرانى شانا فى العصر الاسلامى نوع قائم بذاته ، ويعرف باسم « جبرى » وهو اسم عبدة الشمس فى إيران . وقد نسبته تجار العاديات وغيرهم الى عبدة الشمس لأنهم ظنوه من صناعتهم قبل أن ينتشر الدين الاسلامى فى كل الأقاليم الإيرانية . ولعل الذى دفع الى هذا الزعم ما نراه فى رسوم هذا الخزف من حيوان وطيور لا يتطرق أن يقدم المسلمون على استخدامها فضلا عن أن بعض الزخارف البارزة فى هذا الخزف تشبه الزخارف التى استخدمت فى الأواني الفضية التى تنسب الى العصر الساسانى .

كان هذا الحرف ينسب إذن إلى القرنين الأول والثاني بعد الهجرة (السابع والثامن بعد الميلاد)؛ ولكن حدث أن كشفت بعض قطع منه ووجد عليها كتابات بحروف كوفية تجعل من الراجح نسبتها إلى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (العاشر أو الحادي عشر) . من المحتمل أن يكون حرف «جبرى» من منتجات إيران في الأربعة القرون الأولى بعد الفتح الإسلامي .

بـ وعمل كل حال فإن الزخارف في هذا الصرب من الحرف تكون في الغالب من كتابات كوفية ومن رسوم طيور أو حيوانات حقيقية أو خرافية، ولا سيما الأسد والثور والحميل وأبو الطول والعريضون والساو والطاووس والسرير . ولكنها محفورة حفرا عميقا في الطبقة البيضاء الرقيقة التي تكسو السطح بحيث يصل هذا الحفر إلى العجينة الحمراء المصنوع منها الآباء . وتعلو العجينة والصفرة البيضاء التي تغطيها مادة زجاجية شفافة ذات لون أصفر أو أخضر أو أسمر فاتم .

واعمل أكثر ما يلفت النظر في هذا النوع من الحرف مطهر الحياة والقوة التي تبدو على رسومه الزخرفية . وفي مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم بالقاهرة نماذج طيبة جدا ، تمثل أكثر الأصناف المعروفة منه ، والتي يطلق على كل منها اسم المدينة الإيرانية التي بطن أنه أثر عليه فيها مضافا إلى اسم «جبرى» الذي يطلق على تلك الأصناف مجتمعة .

وصفوة القول أن هذا الحرف شبي إلى حد كبير وصناعته تذكّر بالأساليب الفنية الساسانية ، وتختلف عن الحرف الذي كان يصنع للبلاط و كبار رجال الدولة . وطبيعى أن الفن الشعبي يكون أكثر تمسكا بالأساليب الفنية الموروثة من فنون البلاط .

وقد شرع على معظم هذا الحرف في إقليم كردستان ومازندران ، فلفت النظر منذ البداية بقوة رسومه واثقان توزيعها في قاع الالاء وحواشيه ، وبإبداع لونه ولا سيما الأحمر منه .

ومن أئمن المتحف المعروفة من هذا الحرف سلطانية في مجموعة جنر F. H. Günter عليها رسم نسر عظيم (أنظر شكل ٩٠) ، وسطانية أخرى في مجموعة واررح Warang عليها رسم دقيق وبجميل النسب لنسر فوق أرضية من وريقات نباتية ، وسلطانية في معهد الفن بمدينة شيكاغو عليها زحرة من كتابة بالحط الكوي فوق أرضية من الأعصان والفروع اسطوانية . والظاهر أن بعض هذه الكتابات كان يشمل أمضاء الصانع ، كما يرى في قبة مجموعة أوسكار رفاثيل (Oscar Raphael) ، عليها اسم محمود ابن ابراهيم بن عبد الوهاب ، وفي سلطانية بمجموعة المستر بوب (Mr. B. P.) عليها اسم بدر مكررا ثلاث مرات .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة بعض الأواني الفخارية من حرف «جبري» ، أعظمها شأنًا كأس كانت في مجموعة يوتيه (Yute) وعليها رسم يحمل اللون الأصفر الفاتح فوق أرضية سمراء .

حرف مازندران

امتاز إقليم مازندران بإنتاج ضروب معينة من الحرف ، أشهرها ثلاثة تنسب إلى ثلاث مدن : هي ساري وآمل وأشرف .

(١) أشرف A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٥١٤

(٢) المصدر السابق ، لوحة ١٦١٩

(٣) المصدر نفسه ، ج ٢ من ١٥٣٥

(٤) A. Knoch und G. Magoni Islamische Kunstwerke ، لوحة ١١

فالوع المنسوب الى سارى يرجعونه الى نهاية القرن الرابع والى القرن الخامس بعد الهجرة . ومعظمه سلطانيات عليها زخارف تحت الدهان من رسوم متعددة الألوان ، تمثل طيوراً حرافية على أرضية بيضاء . وبين الأمثلة المعروفة من هذا النوع سلطانية في مجموعة لويزون^(١) Lewi-zohn ، وأخرى في مجموعة الدكتور على ناسا ابراهيم ، والأخيرة عليها رسم تخطيطى لطائر . باللون الأحمر فوق أرضية صفراء فاتحة ، وتحته ثلاثة خطوط مزدوجة ينتهى كل منها بدائرة تحدها منطقة لونها بنى غامق ، وفي الدائرة منطقتان . سمراء وبيضاء ثم حمراء وسوداء (انظر شكل ٨٨) .

أما قبل فينسب اليها حرف أبيض عليه زخارف محفورة وفيه خطوط ونقطة باللون الأحمر أو بلون الناجمان . وإذا استثنينا إماء مكسوراً وأصده على هيئة الالاريلو^(٢) ، فإن المعروف من هذا الحرف محوون كبيرة وثقيلة اللون . ذات عجيبة ضاربة إلى الحمرة وعليها عشاء لونه أبيض أو أصفر فاتح . ومن الزخارف التي تراها عليه رسوم الأوز والبط والسمك والسباع والعمرلان والطواويس . وبعض هذه الزخارف مرتب بأسلوب يذكر بالمنسوجات والتحف المعدنية السامانية .

وفي مجموعة الدكتور على ناسا ابراهيم سلطانية من هذا الحرف ، قوم زخارفها مناطق دائرية متعددة المركز ، وفي وسطها رسم طائر . وقد كانت هذه التحفة النخيسة في مجموعة بوتيه Pottier^(٣) .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٦٢١

(٢) هذا الالاريلو محفوظ في معهد الفن في شيكاغو (انظر المصدر السابق لوحة ٦٢٥ ر) ، ووجوده في إيران حوالى القرن السادس الهجرى يسى نسبة اختراع شكل الالاريلو الى سورية . لأن أقدم الالاريلو السورية ترجع الى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى)

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٦٢٩ أ

ويسبب تجار الآثار الإيرانية إلى مدينة أشرف نوعا غير جيد من الخزف ،
يمت ببعض الصلة إلى الخزف المصنوع في آمل ؛ ولكنه أثقل منه وربما
وسمكا ، ودهنه أصفر ، عليه رسوم بسيطة بالألوان الأحمر ، يعلب أن تكون
في حافة الإبراء ، بينما نرى في وسطه حامات محفورة تحت الدهان حمرا
عميقا . وأكبر الظن أن هذا الخزف المصنوع في آمل وفي أشرف يرجع إلى
القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) .

خزف مدينة الري

كانت مدينة الري منذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) من
أعظم بلاد العالم الإسلامي ، فكتب عنها ابن حوقل أنها أبجل مدن الشرق
بعد بغداد . وكتب ياقوت الحموي : " فاما الري المشهورة فاني رأيته وهي
مدينة عجيبة الحسن منية بالأجر المصق المحكم الملمع بالزرقه مدهون كما تدمن
العصائر وكانت مدينة عظيمة تحرب أكثرها وانعسق أنى احترت
في حرابها في سنة ٦٩٧ وأنا منهزم من التفرغ رأيت حيطان حرابها قائما وسابرها
باقية وزاويق الخيطان في حالها لقرب عهدها بالحرب إلا أنها خاوية على
عروشها " ثم نقل ياقوت ما كتبه الأصبهاني في كتاب المسالك والممالك ،
حيث قال : " وهي مدينة إذا جاوزت العراق إلى المشرق طيس مدينة
أعمر ولا أكبر ولا أيسر أهلها إلى آخر الإسلام إلا يساور فاتها في اعرضة
أومع فاما اشتباك الأبنية والعمارة واليسار فان الري تعصها " (١)

(١) معجم البلدان (طبع أوروبا) ، ج ٢ ص ٨٩٢

(٢) انظر كتاب المسالك والممالك للمصري (طبع لندن) ص ٢٠٧

وقد أبدت الحماير في أقطاب هذه المدينة ما كتب عن فخامة بيوسها،
وازدهار الصناعات الفنية فيها، ولا سيما الخزف والمسوحات والتحف
المعدنية. وأكبر الظن أن الرى كان لها في ذلك العصر ما نراه الآن في بعض
المدن الكبيرة من تركيز المصانع في الضواحي. ولعل وجود المصانع الكبيرة
في الضواحي والقرى النائية للرى هو الذي أنقذها إلى حد ما من الخراب
الذي جرّه غزو المغول على كثير من المدن الكبرى في الشرق الأدنى.

والمعروف أن سلاطين السلاجقة كانوا من أعظم رعاة الفس في التاريخ
الإيراني. وقد كان طغرل الثاني، آخر الذين حكموا منهم في إيران، شديد العناية
بالفن والصاين؛ فبلغت في عصره (٥٧٣ - ٥٩٢ هـ : ١١٧٧ - ١١٩٤ م)
الصناعات الفنية في مدينة الرى أوج عظمتها. وكان على رأس هذه الصناعات،
بل أعظمها على الإطلاق، صناعة الخزف.

وقد عقد البيروني في كتابه "الجمهر في معرفة الجواهر" فصلاً في ذكر
القصاص العصبية كتب فيه :

"وكان لي بالرى صديق من الباعة إصبهاني أضافني في داره فرأيت
جميع ما فيها من القصاص والاسكريجات والوفلات والأطباق والأكوار
والمشارب حتى الأباريق والطسوس والمحارص والمنارات والمسارح وسائر
الأدوات كلها من خزف صيني فتعجبت من همته في ذلك في التجميل".

ولكن وفاة طغرل الثاني وعارة أمراء خوارزم شاه وما ترتب على ذلك
من الاضطراب جرّ على مدينة الرى حسارة كبيرة، قبل أن يصرها المغول

(١) راجع كتاب الجمهر في معرفة الجواهر للبيروني (الطبعة الأولى في حيدرآباد

الضربة العظمى سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) . على أن موقعها في ملتقى الطرق الرئيسية في إيران أتاح لها أن تقوم ثانية، وأن تستعيد قسطا وافرا من مكاتبتها الأولى في التجارة والصناعة .

ومهما يكن من الأمر فإن مدينة الري كانت من أعظم مراكز الصناعة الخزفية في إيران، إن لم تكن أعظمها على الإطلاق . ولا غرو أن نسب إليها مؤرخو الفنون أصنافا عديدة من الخزف .

فدعة تحف خزفية عثروا على نماذج قليلة منها في الري وفي بلاد الخزيرة . وهذه التحف . في أكثر الأحيان ، أطباق غير عميقة ولها حافة مبسطة ؛ أما طلائدها فأبيض اللون كالثقلة وعليه طبقة من المينا . وأهم الزخارف التي استخدمت في هذا النوع رسم البراق ، فضلا عن الطيور والبط والأوز . ولعل أروع القطع المعروفة من هذا الخزف طبق في القسم الإسلامي من متاحف برلين وعليه رسم نسر أوديك كبير ، ثم طبق آخر في مجموعة بومور فوبولوس بلندن وعليه رسم منظر رقص وموسيقى فوق مسرح يسده حيوانان صاريان . أما أهم الألوان المستخدمة في هذه المجموعة المنسوبة إلى القرنين الخامس والسادس هـ الهجرة (الحادي عشر والثاني عشر بعد الميلاد) فهي الأزرق والأخضر والأرجوان .

وقد كان لمدينة الري المكانة الأولى في استخدام الخزف ذي البريق المعدني ، في سبي أنواع المنتجات الخزفية كالأواني والمحاريم والمقاسد والموائد والتماثيل الآدمية والحيوانية . واختلفت الزخرفة بالبريق المعدني في هذا العصر عما عرفناه عنها في العصر السابق ؛ فأصبحت الأرضية هي إلى

(١) «صنعة الخزف في بلاد الشرق» The Land of the Eastern Ceramic ، ص ٢١٤

تعطى بالبريق المعدنى ، بينما نرى رسوم الأشخاص يضاء محبوسة في تلك الأرضية ، وقد كان الشائع في العصر السابق أن صور الأشخاص هي التي تعطى بالبريق المعدنى دون مائر الأرضية .

وقد استعمل الحرفيون في الري عددا واسرا من الزحارف الهندسية والساتية ، ورسوموا معظم الحيوانات التي عرفوها في ذلك الوقت ، ولا سيما الأرنب وكلب الصيد ، كما اتخذوا بعض الزحارف من مناظر الرقص والطرب والموسيقى والصيد ، وأحب الصوابغة (البولو) ، والحفلات الرسمية ، بل لقد رسم أحدهم صورة طيب يعصد سيدة أليفة ، وذلك في قاع سلطانية محفوظة في القسم الاسلامي من متاحف برلين^(١) .

وتمتاز التحف الحرفية البديعة ذوات البريق المعدنى من صناعة الري بوضوح رسمها وصمائه وبإبداع تأليف زحارفها ، كما يتجلى مثلا في الصحن المحفوظ في مجموعة برانجوين بمتحف فكتوريا وألبرت ، وهو يرجع الى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (الحادى عشر أو الثانى عشر بعد الميلاد) ، وقوام زخرفته رسم فارس حبل المنظر فوق حصان من الجياد الكريمة (انظر شكل ٨٦) .

ويظهر توفيق الصان في تصوير الحركة على إبريق في معرض فريزر Free Galleries تتكون زخرفته من رسم ثعلب يطارد أرنا (انظر شكل ٩٩) . كما أن بعض الخزفيين كانوا يقدون شكل الأواني المعدنية . ومن أمثلة ذلك إبريق في مجموعة لمبرى A. Pillsbury يرجع الى نهاية القرن السادس الهجرى (انظر شكل ٩٣) .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ شكل ٥٢١

وقد اتحدت الفنون الإيرانية اتجاهها جديدا منذ نهاية القرن السادس
أعجري (الثاني عشر الميلادي) فصارت الدقة والضرف والأذاقة طلب
عليها شيئا مهيئا . ولا غرو فقد ادهشت فنون الكتاب ، وظهر تأثير المذهبيين
والمصورين على سائر الفنون ، كما يرى جليا في سلطانية بمعهد الفن
في شيكاغو مؤرخة من محزم سنة ٥٨٧ هـ (١١٩١ م) ، وتمتاز عدا ذلك
بما ذاع في ذلك الوقت من الميل الى الزخرفة باتخاذ الخطوط أو الدوائر
لتقسم سطح الآية الى مناطق تكسب الرسم شيئا من الأذاقة والاتزان .

وكثر في ذلك العصر اتحد الحروف الكوفية لتزيين حافة الآية . وكان
الكتابون يسمون في بعض الأحيان برسم تلك الحروف فيمكن قراءتها ، كما
كانوا يرسمونها في أحيان أخرى بطريقة تعدها عن أصولها وتجعلها زخرفة
شبه كتابية . واستعملوا كذلك الخط " المحقق " في الكتابة التي تدور حول
حافة الآفان .

وكان الحرفيون في مدينة الري يصنعون لوحات الفاشي ذي البريق
المعدني ؛ ولكن متحاتهم في هذا الميدان لم تصل الى حد كبير من الاتقان ،
كما كان بعضهم يقش بالبريق المعدني البلاطات المصنوعة من الملائط ، على
النحو الذي نراه في قطعة محفوظه في مجموعة كلبيان Kelikian ، رسم عليها

(١) امر المصممين السابق ح . لوحة ٦٣٨

(٢) أقدم المصنع المزخرف من الحرف ذي البريق المعدني . بريق صغير في المتحف البريطاني
يرجع الى سنة ٥٧٥ هـ (١١٧٩ م) . انظر R. L. Hobson A Guide to the
Islamic Pottery of the Near East شكل ٢٥ .

(٣) الخط المحقق ضرب من الكتابة الفارسية ذات الحروف المقومة التي تعمل ببعضها .
امر Huart: Les Calligraphes et les Miniaturistes من ٥٥ .

أربعة أشخاص تحيط برؤوسهم هالات من النور ويركب أحدهم حماراً أو فرساً^(١) ، وقد يكون المقصود رسم السيد المسيح ، عليه السلام ، داخل بيت المقدس . وربما كان الفنان الذى رسم هذا المظهر مسيحياً . ولكننا لا نوافق الدكتور توماس أرونلد فى قوله بأن كثيرين من الفنانين فى مدينة الرى كانوا من المسيحيين ، لما رآه من إقبالهم على استعمال الصور الآدمية فى مشاتهم^(٢) ، فقد مررت بما أن الفنانين المسلمين لم يتركوا تصوير المخلوقات الحية تركاً تاماً ، فضلاً عن أننا نرى مثل هذه الصور فى متاحات مدن إيرانية بعيدة كل البعد عن المراكز الدينية المسيحية فى الشرق الأدنى .

ولم تكن التحف الخزفية ذات البريق المعدنى من صناعة الرى ذات لون واحد ، بل استعملت فيها ألوان أخرى إلى جانب البريق المعدنى ، كما يظهر فى محراب حرق صغير فى دار الآثار العربية بالقاهرة ، مؤرخ من سنة ٥٨٥ هـ (١١٨٩ م) ونرى فيه اللون الفيروزى^(٣) .

ولا ريب فى أن الحرفيين بمدينة الرى كانوا مفرمين بالتحديد والتوقيع فى منتجاتهم الفنية ، وأنهم أصابوا حظاً وافراً جداً من التوفيق فى زخارف بعض هذه المتاحات وأبدع ألوانها وجمال أشكالها ، ولكنهم عمدوا منذ لقرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) إلى زيادة الكميات التى كانوا ينتجونها ، وإلى العمل المصنوع العادى وأصحاب الذوق الفنى المتوسط ، كما قبلوا

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ شكل ٥٤٤

(٢) راجع Th. Arnold : Painting in Islam ص ٦٠

(٣) رقم ٩٧٧٢ فى مجلات الدار . انظر Wiet : L'Exposition persane de

و بعض الأحيان على تقليد الأنواع الحديدية التي كانت تصنع في بعض المراكز
القبيلة الأيرانية الأخرى . وكانت بقعة ذلك أن انحطت أنواع الخزف
على البريق المعدني في مدينتهم .



ولكن ضربا حديدا من الخزف الخزفية قد تراه أن يصبح فخرا لمدينة
الري في تاريخ الفنون الإسلامية . وتقصد بذلك الحرف المصنوع من عجينة
ملونة ومعطاة بطلاء قصديري معتم ، ترسم فوقه الزخارف بالأكوان المختلفة ،
من أزرق وأسود وأخضر وأسمر وأحمر . ويحتل في هذه الزخارف النائر
العظيم بفن التصوير في المخطوطات من منتجات المدرسة السلجوقية . وكان
التذهيب في بعض الأحيان يربدها حسنا وسهلا .

ومعظم الخزف الخزفية المصنوعة من هذا النوع أكواب وأباريق
ومحون غير عميقة وسلطانيات مستديرة الجسم أو ذات أضلاع ، ومن الأواني
التي كثر استخدامها في ذلك الوقت قيسة جسمها يصي الشكل بين قاعدة
صغيرة ورقبة دقيقة تنتهي بأسطوانة سميكة قبل الفوهة (انظر شكل ١٠٥) .

أما زخارف هذه الخزف فتكثر فيها رسوم أمراء وأميرات بين رجال
الحاشية ونسائها ، أو رسوم صيد و قتال وطرب ومروسية . وقد أصاب الفنانون
في هذه الزخارف حظا وافرا من التوفيق ، كما يظهر مثلا في قبسة محفوظة

(١) الواقع أن الخزفيين كانوا قبل ذلك يمدون في أشكال متجانهم من الخزف السدنة
ريانة في الزخرفة بالفساين المشتملين بالحفر في الجص . أما في هذا النوع الجديد من الخزف الخزفية
المصنوعة في الري فقد أصبح تصوير الشاهد الأول ، كما يظهر إذا رآنا بين هذه الأصب ومن المخطوطات
« برتية القبلية التي نسب إلى إيران في القرن الرابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) » .

في مجموعة بارش وطن Parish Watson (انظر شكل ١٠٥) ، وفي بناء
من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم (انظر شكل ١٠٦) ، وكأس في متحف
اللوفر بباريس^(١) ، وفي سلطانية من مجموعة دافيد David (انظر شكل ١٠٢) .
وتتمسار الأخيرة بأن قوام زخرفها فروع نباتية يحفها رسم طائرين ورسم
حيوانين تحاويين لكل منهما جناحان ورأس مبدعة .

وقد وصلت البنا أسماء ثلاثة فنانين من الذين عملوا في إنتاج هذا
الحرف . وهم : علي بن يوسف وقد جاء اسمه على سلطانية في معرض هرير^(٢)
Free Gallery ، والثاني أبو طاهر حسين وقد جاء اسمه على سلطانية
في دار الآثار العربية^(٣) ، وعمله أخص حودة من عمل زميله علي بن يوسف .
أما الفنان الثالث فاسمه حسين ، وقد جاء هذا الاسم على سلطانية في مجموعة
بارلو^(٤) J. A. Barlow .

ومهما يكن من الأمر فإن هذا الحرف ذا الزخارف المقوشة فوق الدهان
— والذي يعرف باسم مينابي — قد صنع بمدينة الري في النصف الثاني
من القرن السادس وفي القرن السابع الهجري (في النصف الثاني من القرن

(١) أنظر كتابنا « في الفنون الإسلامية » شكل ٨

(٢) أنظر مقال الأستاذ اينجهاوزن Eitinghausen في مجلة Bulletin of the
American Institute for Iranian Art and Archeology ج ٥ (سنة ١٩٣٧)
ص ٣٠

(٣) راجع Wiet . L'Épigraphie arabe de l'exposition d'art persan
du Caire التي منشورة في المتحف المصري Memorias presentes à l'Institut d'Égypte
السنة ٢٦ (١٩٣٥) ص ٦ لوحة ٢

(٤) أنظر المرجع السابق للأستاذ اينجهاوزن Eitinghausen ص ٣٢

الثاني عشر وفي القرن الثالث عشر بعد الميلاد) . وقد عثر على أحمل القمع المعروفة به في أطلال تلك المدينة كما عثر في أطلالها أيضا على التحفة الوحيدة المؤرخة من هذا الحزف . وهي السلطانية المحفوظة في المتحف البريطاني ، والتي ترجع إلى سنة ٦٤٠ هـ (١٢٤٢ م) ، وقد كانت سابقا في مجموعة فرون ويندرد (Vernon Wethered)

حزف مدينة قاشان

لا ريب في أن قاشان تستحق في تاريخ الحزف الإيراني مكانة تهوق ما ملته مؤرخو الفنون الإسلامية في الصين الأخيرة . والواقع أن ما يعرفه عن هذه المدينة أقل بكثير مما يعرفه عن سائر المدن الإيرانية الكبيرة مثل تبريز وهرات واري ؛ ولكن حبنا لبيان ما كان لها من عظيم الشأن في تاريخ الفنون الإيرانية ، أن كلمة " قاشاني " تستعمل للدلالة على بعض أنواع الحزف حتى اليوم ، بعد أن كانت في العصور الوسطى تطلق على الحزف المصنوع في تلك المدينة ، كما يظهر من قول ياقوت في معجم البلدان .

" قاشان مدينة قرب أصبهان تذكر مع قم ومنها تجلب الفضائر القاشاني والعامية تقول القاشي " .

ومضاه عن ذلك فقد ازدهر فيها فن تحسين الخط ، وصناعة التحف المعدنية . وقد عثر في أطلال قاشان على كميات وافرة من شتى أنواع الحزف ، كما عثر فيها على بعض الأفران وعلى نحو ثلاثين قطعة ناعمة أثناء حرقها في القرن ، مما يدل على أنها صنعت في قاشان ولم تصدر إليها من مراكز صناعية

أخرى . كما أن الحفاريين والرحالة في العصور الوسطى لاحظوا استعمال الحرف المصنوع بمدينة قاشان في كثير من المائر الجميلة في شتى أنحاء العالم الإسلامي .

وقد جاء كشف المخطوط الذي وجد في استاسول مؤيداً لما نعلمه عن قاشان في صناعة الحرف ، فإن مؤلفه أبا القاسم عبد الله بن علي بن محمد ابن أبي طاهر إحصائي في هذه الصناعة ، كتبه في قاشان سنة ٥٧٠٠ (١٣٠٠ م) ، ووصف فيه بعض العمليات الفنية في عمل الحرف ، وتحدث عن مصادر بعض المواد المستعملة فيه . ولا غرو فقد كانت من أسرة داعت شهرة أمردها في هذا الميدان ، ولا تزال أسماء أخيه يوسف بن علي بن محمد وأبيه علي بن محمد وحده محمد بن أبي طاهر بن أبي حسن باقية على بعض الآثار القبية الخزفية المعروفة (انظر شكل ٢٢) .

ومن الحرفيين الذين داعت شهرتهم في قاشان أبو زيد وعلي ابنا محمد أبي زيد . وقد اشتغلا بصناعة الحرف ذي البريق المعدني في بداية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، وجاء اسم أبي زيد على أحد المحارب في حرم ضريح الإمام رضا بمدينة مشهد^(٢) . وتاريخ هذا المحراب ٦١٢ هـ (١٢١٥ م) . ومنهم كذلك الحسن بن عرشاه الذي جاء اسمه على محراب من القاشاني ذي البريق المعدني والرحارق البارزة ، أصله من جامع الميدان في قاشان ومؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) ومحفوظ الآن في القسم

(١) راجع المصدر السابق ج ٢ ص ١٥٦٩ و ١٦٦٦

(٢) كما جاء اسم أبي زيد على بعض لوحات النقش في نفس الضريح .

الاسلامي من متاحف الدولة في برلين (انظر شكل ٣١) . وجاء اسم هذا
العمارة أيضا على بعض لوحات من محراب محفوظ الآن في متحف فكتوريا
وألبرت بلندن .

كما أننا نعرف خرفين آخرين من قاشان مثل على الحسيني كاشي ، الذي
نجد إسماءه على محراب في متحف المرميتاج ، وحسين بن علي بن أحمد
وقد جاء اسمه على محراب في المتحف المتروبوليتان بنيويورك ، وعبد الله بن
محمود بن عبد الله ، الذي يرى إسماءه على لوحة من القاشاني مؤرخة من
سنة ٦١٢ هـ (١٢١٥ م) وموجودة في حرم صريح الامام رضا بمدينة مشهد .

والحق أن تلك المحاريب التي تحدثنا عنها الآن تعد من أبداع الآثار
التي أنتجها الخزفيون الإيرانيون في كل العصور . وإذا حكمنا بما
راه في هذه النماذج المعروفة من دقة وإتقان وإبداع ألوان ، أدركنا أن صناعتها
لم تكن مجهولة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ، وأنها
ارتقت بعد ذلك حتى وصلت إلى الأردهار الذي عرفناه .



واستطاع الإيرانيون إتقان صناعة النجوم والتريعات من الخزف
ذي الدريق المعدني لكسوة الجدران . ونمت هذه الصناعة نموًا عظيمًا بين
القرنين السادس والثاني عشر بعد الهجرة (الثاني عشر والثامن عشر بعد

(١) انظر Diamond: Handbook of Mohammedan decorative Art

ص ١٤١ شكل ٧٥

(٢) راجع D. M. Donaldson Significant Mihrabs in the Haram

at Mashhad في مجلة Ars Islamica ج ٢ (١٩٣٥) ص ١٢٤

(الميلاد). وكانت تلك النجوم الحزفية آية في دقة الصناعة وجمال اللون وإبداع الرسوم النباتية والحيوانية والآدمية التي تزينها . أما سائر الألواح الحرفية التي كانت تكتسبها الجدران فكانت زخارفها بارزة وتزينها الكتابة الكوفية والنسخية . وقد اشتهرت قشاني على الخصوص بصناعة اللوحات ذات البريق المعدني من مختلف الأشجام والأشكال ، فمنها الحمية والصليبية الشكل وذات الأضلاع المتعددة . وكانت في البداية ملساء ذات زخارف منقوشة لحسب ؛ ولكن بعضها أصبح منذ نهاية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ذا زخارف بارزة قليلا . ومهما يكن من الأمر فانا نجد على هذه اللوحات زخارف مختلفة ، بين رسوم آدمية وحيوانية ونباتية^(١) (انظر شكل ١١٩) . وبظهر فيها كلها التأثير بفن تصوير المخطوطات .

وقد وصلتنا أسماء ثلاثة فنانين ممن اشتغلوا بصناعة تزيينات القشاني ذي البريق المعدني : وهم أبو زيد أو أبو رفضه ونفخر الدين وجمال الدين . وأعظمهم شأنا هو أبو زيد أو أبو رفضه ؛ وقد عمل في بداية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، كما يظهر من القطع المثرجة التي صيها اسمه والتي نرى إحداها في دار الآثار العربية بالقاهرة^(٢) . وثمة قطع أخرى

(١) اطرى Henry Wallis - The Thirteenth Century Lustrated Wall-

Tiles (The Goodman Collection).

(٢) اطرى ١٠٦ من دليل المتاحف ودراسات دار الآثار المصرية ، الذي كتبه الأستاذ فيث وترجماء الى العربية . وأصراحي القوطة ٢٩ من اليوم مرمم الفن الفارسي الذي عقد في القاهرة سنة ١٩٣٥ ، وراجع مقال الأستاذ فيث في منشورات المجمع المصري Mémoires présentées à l'Institut d'Egypte ٢٦ (١٩٣٥) ص ٥

٦٦ حيث قرأ مصداقها « أبو زيد » ؛ ولكن الدكتور بهرام مرآة « أبو رفضه » في كتابه Recherches sur les courants de revêtement lustrés dans la céramique persane du XIII^e au XV^e siècle

تشبه هذه القطع انحصاة، حتى لترجح نسبتها الى هذا المعدن أيضا. ومنها أقدم
البحوم المعروفة على الإطلاق . وهي في دار الآثار العربية أيضا ، وتاريخها
سنة ٩٠٠ هـ (١٤٠٣ م) وعليها رسم أربع سيدات فوق أرضية من الرخام
النباتية^(١) .

ولما رد تأثر العنود الإيرانية بالأساليب الفنية الصينية في القرن الثامن
المجري (الزراع عشر الميلادي) استعمل صناع النوحات الخزفية رسوم
الحيوانات الخرافية الصينية كالتين والعقلاء، كما تجلى في قطعتين جميلتين من
مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم ، معروصتين الآن في دار الآثار العربية .

ولكن صناعة تلك التربيعات الفاشاية بدأت في الإصحلال مد نهاية
القرن الثامن المجري (الزراع عشر الميلادي) ، فساء نوع البريق المعدني
والخاراف النباتية التي كانت أرضية للرسم الرئيسي . ولعل ذلك ناشئ من
الاقبل على صناعة الصيعاء الخزفية التي كانت أقل نفقة وأكثر ملاءمة
لتنظيف المساحات الواسعة .

وأكبر الظن أن نشاط الخزفيين في قاشان لم يكن وفعا على المحاريب
والتربيعات الفاشاية، بل لقد استجروا ضروبا طية جنداس الأواني والتحف
دوات البريق المعدني ، استعملوا فيها معظم الرسوم التي عرفناها في زخارف
المحاريب والتربيعات، حتى لممكننا في بعض الأحيان أن ننسب بعض هذه
التحف أو الأواني الى الفنانين الذين جاءت أسمائهم على بعض المحاريب
والتربيعات .

(١) انظر Wiedt L'Exposition persane de 1931 لوحة ١٩

واعمل أبداع الأواني المصنوعة في قاشان سلطانية في مجموعة هافير
Havemayer، مؤرخة من سنة ١٦٠٧ هـ (١٢١٠ م) وفيها رسم أمير جالس
بين نسائه من حاشيته . ولا ريب في أن صانع هذه التهمة فنان من الطراز
الأول ، كما يتجلى في اتزان الزخرفة وفي تميزه بمحنة الأمير تميزاً يكاد يجعل رسمه
صورة شخصية .

وقد يكون هذا الفنان نفسه أو أحد تلاميذه صانع الصحن المشهور
في مجموعة يومورفو بولوس Eumorphopoulos (أنظر شكل ٩٧) . وقوام
الزخرفة في هذه التهمة رسم خسرو يقبض شيرين تستحم ، فزاعها في بحرى
ماء ، جلس أمامه خسرو مأخوذاً بمظهر العانية في الماء . وفي حاشية الأمان
كتابة بالخط النسخى قد عثر على الزمن بعضها كما أعيدت كتابة بعض كلمات
فيها ، وقد قرأ الأستاذ قيت هذه الكتابة كما يأتي :

” (١) لعمادة والسلامة والكرامة والهمة الأمير اسفهلار
الكبير العالم العادل المؤيد المظفر انماهد نصره الاسلام والمسلمين
الملوك والسلاطين سيد الأسماء (اسفهلار الكبير العالم العادل المؤيد
المظفر المنصور (ح) سام أمير المؤمنين أعز الله أنصاره وضاعف
اقتداره صنعه السيد شمس الدين الحسيني في شهر جمادى الآخر سنة سبع
وسمائية هـ (جربة) “ .

وصفوة القول أن قاشان كانت مركزاً عظيماً جداً من مراكز الصناعة
الخزفية ، وأن شهرة مصانعها ذاعت في بلاد الشرق الاسلامى قاطبة بين

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٧٠٩

(٢) أنظر Vact L'Exposition persane de 1931 من ٢٢ - ٢٤

القرنين السادس والثامن بعد الهجرة (الثاني عشر والرابع عشر بعد الميلاد)؛ بل إن لم تعد هذه المكانة في القرون التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)؛ وحسبنا دليلا على ذلك التريفة الفاشانية المخفوفة في المتحف المتروبوليتان والمؤرخة من سنة ٥٨٦٠ هـ (١٤٥٥ م) والتي لم تفقد ما نعرفه في منتجات فاشان من دقة الصنعة وجمال الزخرفة .

ويمتاز الخزف ذو البريق المعدني من صناعة فاشان بأن معظم موضوعاته الزخرفية كانت توضيحية، وأن الفنان لا يخص صورة شخص بقسط أو فر من عنايته، بل يوزعها على كل أجزاء الرسم، على عكس ما نعرفه في الخزف لمصنوع بمدينة الري؛ كما عى الفنانون برسم الفروع الساتية المتصلة (الأرابيسك) رسما دقيقا يعطى معظم الأرضية؛ وأكثروا من رسم البركة ذات السمك . وبين موضوعاتهم الزخرفية الساتية رسم وريقات شجر فيها صفوف منحنية من قطف متجاورة، ورسم وريقات أخرى ذات خمسة فصوص، ورسم شجرة أسرو التي نرى عليها في معظم الأحيان صورة الطائر المعروف باسم « أبو قردان » . أما الطيور التي أقبلا على رسمها في زخارفهم فأهمها أبو قردان هذا، ثم البطة والقطيرة والحمامة .

وقد عرف الخزفيون في فاشان صناعة التحف المصنوعة من عجينة ملونة، والمغطاة بدهان، فوقه الزخارف بالألوان المختلفة . وقد كان هذا الضرب من الخزف (ميناي) ينسب إلى مدينة الري دائما، حتى عثر على بعض قطع جميلة منه في أرض فاشان ثم كشف مخطوط استانبول^(١) ، وألحق أن يقصص

(١) راجع: H. Ritter, J. Buska, F. Sarre, R. W. nderlich: Orient.

١٨ و ٣٠ من Iahsche Steinbild er und Persische Fayence-technik

السبق في إنتاجه كان لمدينة اري دانا، وأن الخزفيين في قاشان لم يتقوه تماما
وم يشاروا على إنتاجه مدة طويلة. ومع ذلك فقد وصلنا بعض تحف حميلة منه
يرجع إليها من صناعة قاشان. ومنها سلطانية في مجموعة ليهمان Ph. Lehmann،
عليها نقوش فوق الدهان وفيها تذهيب. وقوام زخرفتها رسم شخصين بينهما
شجرة وحولها فرعان نباتيان ورسم طيور صغيرة (انظر شكل ١٠٣).
وفي دار الآثار العربية بالقاهرة ترسعتان من الفاشاني الموه بالينا،
أرصيتهما زرقاء فيروزية اللون وضمنهما زخارف من فروع نباتية مزهرة
ومذهبة وقليلة البروز، وعلى إحدهما رسم فارسين يحث كل منهما مطيته
على العدو إلى الجهة اليسرى، بينما نرى على الأخرى رسم بهرام جور وحبيته
في الصيد، فوق حمل ذي لون أحمر مائل إلى السمرة، وفي يد الملك قوس
يشده، أما حبيته الراكبة خلفه فتعزف على عود. وترجع هذه التحفة إلى
القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي).

ويجدر بنا في هذه المناسبة أن نشير إلى الخزف ذي الزخارف البارزة
بروزا قليلا، والمذهبة في معظم الأحيان، فإنه يشبه التريعتين المذكورتين
في الصناعة وفي الزخرفة، وأكبر الظن أن معظم الأولى التي صنعت على هذا
الطراز مصدرها مدينة اري، ومن المحتمل أن بعضها صنع في قاشان وفي ساوه
ونعمة ضروب أخرى من الخزف لم تكن وفقا على قاشان، ولكن الأرجح
أنها نشأت في هذه المدينة أو كانت ذات صلة وثيقة بها. ومن هذه الأنواع
خزف أزرق زرنيخي ذو زخارف فوق الدهان منقوشة بالأبيض أو باللوين

(١) انظر الدليل الموجز لمرومات دار الآثار العربية (مألف فيت وترجمة ركي محمد

الدهي أو الأحمر، ومعظم هذه الخزافين الرسوم النباتية والهندسية، ولا سيما النمط والدوائر والأرابيسك، وقد تصاف إلى هذا رسوم سمك يسبح، كما في سلطانية صغيرة كانت في مجموعة هاردنج Harding^(١) بلندن.

ومن أنواع الخزف الأخرى التي كثيرا ما تحاها بين القريين الخامس والسادس هذه المحورة (الحادي عشر والثالث عشر من البلاد) نوع أحضر فاتح مائل إلى الرقعة وعليه نقوش سوداء. ولا شك في أنه كان يصنع بمدينة قاشان، وإن كان من المحتمل أيضا أن الخزافين في مدينة الري أنتجوا بعض أنواعه. وقد كان باطن بعض الأواني من هذا النوع مقسوما إلى مناطق تتجمع في القاع ويصل كلا منها عن الأخرى شريط من الكتابة^(٢)؛ على أن أبداع القطع المعروفة من هذا النوع بإريق في المتحف المتروبوليتان بنيويورك، له سطح خارجي مخزوم، وقوام الزخرفة في هذه التحفة رسوم غزلان وكلاب صيد وحيوانات محنكة لها وحوه آدمية^(٣). وهي مؤرخة من سنة ٦١٢ هـ (١٢١٥ م).

وفي مصر تحفة أخرى تشبهها في الصناعة؛ وهي إريق في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم، مؤرخ من سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٧ م) وتنتهي رفته على شكل رأس ديك (انظر شكل ١٠١). ولا ريب في أن صناعة مثل هذه التحفة

(١) أنظر Kuechlin and Magoni - Islamische Kunstwerke

لوحه ٢١

(٢) راجع A Survey of Persian Art ج ٥، اللوحات ٧٣٤ و ٧٣٥ و ٧٣٦

و ٧٣٦ ب و ٧٣٧ ب؛ Wiet - L'Exposition persane de 1931 لوحه ٢١ ب

(٣) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ لوحه ٧٣٨

تتطلب مهارة فنية عظيمة، لتقب سطحها الخارجي في رسوم معقدة بدون كسره أو إتلافه، ولحرق القطعة في الفرن بدون أن تلتوى أو تتجعد^(١).

وليس نادرا أن نرى بين التحف الخزفية الإيرانية تماثيل حيوانات أو طيور أو أشخاص جالسين. وفي مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم بصم تحف من هذا النوع؛ كما أن في دار الآثار العربية طائرا من الخزف ذي اللون الفيروزي المحل بخطوط سوداء (انظر شكل ١١١) ويرجع إلى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)، وفيها أيضا جبل خزي أزرق اللون^(٢). وفي متحف جامعة برنستون Princeton تمثال خرف صغير يمثل مغولا سالسا و في يده زجاجة نبيذ ذات فوهتين (انظر شكل ١٠٨).

الخزف ذو اللون الواحد في مدينتي الري وقاشان

لعل أكثر أنواع الخزف انتشارا في إيران في عصرى الممول وبني تیمور هو الخزف الأخضر والأزرق. وأكبر الطر أن مصانع الخزف كانت تنتج منه كميات هائلة أتبع استعمالها لمختلف طبقات الشعب. وكان جبل هذه المنتجات ذا شكل أنيق يشهد بحسن الذوق الفني، فضلا عن إتقان الصناعة، وتفهم أسرار تغطية التحف والأواني بالطلاء، وحرقتها في الفرن. ولحق أن الألوان المستخدمة كانت واسعة النطاق؛ فانتجنا نجد الأخضر والأزرق بدرجاتهما المختلفة، كما نجد في بعض الأحيان الأصفر والأبيض والأرجواني.

(١) راجع الكلام عن قطعتين من هذا الخزف، في المصدر السابق ج ٢ ص ١٦١٢

(٢) أكبر الفن أن هذا الجبل من التحف الخزفية المصنوعة في مدينة ساره كما سياتي

في الصفحات التالية.

أما رخارف هذا الخزف فكانت محزورة أو محرمة أو باررة ، وكان قوامها رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية وأشرطة من الكتابات . وثمة أطلاق من هذا الخزف في قاعها رسم سمكات تسبح^(١) ، ويظن أنها تقليد لنوع من الأطباق المصنوعة في الصين في عصر «سنيج»^(٢) .

وفي مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم صحنان حيلان من هذا النوع الإيراني ذي السمكات . والواقع أن هذه المجموعة غنية ببعض القطع الجميلة جدا من الخزف الإيراني ذي اللون الواحد (انظر شكل ٩١ وشكل ١٠٠) . ومن التحف الفريدة الشكل ، والتي كانت تصنع عادة من هذا الخزف ذي اللون الواحد ، قطع على هيئة بيت ، لاسقف له في معظم الأحيان ، وفي محله بصمة أشخاص حول آنية أو شجرة سرو . وقد تزين جدران البيت برسوم مباح باررة أو برسوم عقود متآلية^(٣) ، على أنماط تعرف تماما الفرض الذي استخدمت له هذه التحف ، وقد تكون لعبة للأطفال على نحو ما أراد في حوى المولد النبوي في العصر الحاضر . كما قد تكون صورة لبعض الحفلات ذات العلاقة بأساطير الإيرانيين ودينهم القديم .

الخزف المصنوع في مدينة ساوه

تقع ساوه على طريق القوافل من الغرب الى الشرق ، وهي جنوب غربي الري ، وسط بينها وبين همدان في الغرب وقاشان في الجنوب^(٤) . وقد كشفت

(١) انظر المرجع نفسه ، ج ٤ لوحة ١٧٦٩

(٢) حكمت أسرة سنج في شمر للمصريين عامي ٩٦٠ و ١١٢٧ هـ ميلاد ، وفي جويها بين عامي ١١٢٧ و ١١٧٨

(٣) E. Kuhnelt: Islamische Kleinkunst ، شكل ٦٤

(٤) راجع Le Strange: The Lands of the Eastern Caliphate ص ٢١١

في كميات عظيمة من الخزف ذي البريق المعدني الذي يرجع أقدمه إلى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) ، وعثر المتحفون على قطعتين تألفتين في القرن مما يثبت أن هذا الخزف كان يصنع في ساوه نفسها . وكشفت بعد ذلك مئة دبر واقعة من أنواع الحرف الأخرى ، كما قيل إن آثار بعض أفران الخزف قد ظهرت في أطلالها ، مما يثبت إلى مكانة هذه المدينة بين المراكز الفنية في إيران .

على أن الأساليب الفنية في منتجات هذه المدينة لا تختلف كثيرا عما عرفناه في الري وقاشان ؛ بل الواقع أن ساوه جمعت العناصر الزخرفية التي امتازت بها الأواني الخزفية في الري وقاشان .

ومن منتجات ساوه سلطانية في مجموعة اوسكار رفاييل Oscar Rappaei وهي مؤرخة من سنة ٥٨٣ هـ (١١٨٧ م) ، وعليها رسم سيدات في حديقة وأمامهن بركة يسبح فيها انسك (أنظر شكل ٩٤) .

ومنها كذلك إبريق في معرض فرير Freer Gallery ، يرجع إلى نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ، وقوام زخرفته رسوم سيدات وابط ووريفات عليها نبط ، مما يثبت العلاقة الوثيقة بين منتجات قاشان وساه (أنظر شكل ٩٦) .

وينسبون إلى ساوه عددا من التماثيل الخرفية التي تمثل بعض الحيوانات والطيور . ومنها أسد راخص من الخزف ذي النحاس الأزرق المبروزي (أنظر شكل ١١٢) وهو في مجموعة كيفوركيان Kevorkian . ومنها حمل من الخزف ذي الدهان الأزرق الناعم ، محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

(رقم السجل ١٤٣٥٨) . وكلاهما ليس تحفة حرفية خشب ، بل يشهد بمهارة الصائنين في صناعة التماثيل أيضا .

وصعوبة القول أن ساوه كانت مركزا عظيمًا لصناعة الخزف ؛ ومن المحتمل أن الخرفيين فيها كانوا ينسجون قصصا على منوال زملائهم في الري وقاشان ؛ كما يحتمل أيضا أن مصمم نشأ في إحدى هاتين المدينتين ثم هاجر إلى ساوه كسا للرق أو فرارا من وحده المملوك .

الخزف المصنوع في سلطاناباد

كان يحيط بمدينة سلطاناباد في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) عدد من القرى التي أصابت في صناعة الخزف شهرة واسعة . وقد عثر المتقربون عن الآثار في أطلال تلك القرى على كميات وافرة من الخزف ، يسيونها اختصارا إلى سلطاناباد . والمعروف أن هذا الخزف يذكر كثيرا بما كان يصنع في مدينة قاشان ؛ بينما لم يعثر في أطلال إقليم سلطاناباد على كثير من الخزف الذي امتازت بصناعته مدينة الري .

وقد لوحظ أن الدهان الذي يغطي الخزف المنسوب إلى سلطاناباد يصيبه الكعج^(١) أكثر من المعروف في سائر أنواع الخزف الإيراني ؛ كما لوحظ أيضا أن بعض أشكال السلطانيات لم تعرفه إلا في سلطاناباد ؛ ولعله كان وفقا طبعها^(٢) .

(١) الكعج هو التفرج أي اللون الأزرق نوره العرج . راجع حاشية ١ في صفحة ١٧٧

من كتابنا « كور الفاطميين » .

(٢) أنظر مثلا A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ١٨٧١ أرب .

و يمتاز الحرف الذي صنع في سلطانية باد قسلة الألوان المستخدمة فيه ،
وبدقة رسوم الحيوانات ، وبتوزيع الألوان بحيث يصعب التمييز بين ألوان
الأرضية وألوان الزخارف . ولعل العناية برسم الحيوان رسما يمثل الطبيعة تمثيلا
صادقا . نقول لعل هذه العناية راجعة الى تأثير الشرق الأقصى . ومهما
يكن من الأمر فان الحرفيين في عصر الملك بك نسجوا على منوال رملاتهم
في سلطانية باد وانتجوا خزفا جميلا ومزينا رسوم طيور وحيوانات ملونة تحت
طقة المينا .

كما يمتاز حرف سلطانية باد بصفاء ألوانه واعتداله واتزانها ، ولكن عينا
أن نذكر أن ما ينسب من الحرف الى هذه المدينة والى الرى لا يمكن الجزم
بأنه صنع فيهما ، فقد حاربا في العصور الوسطى شهرة واسعة ، ولكن قاشان
وساوة ونيسابور كانتا مشهورا ، مراکز عظيمة لصناعة الحرف . وحديث
أن الحفائر التي قام بها المنقبون عن الآثار في إيران أسفرت عن كشف فرن
حزق واحد في الرى ، بينما كشفت في قاشان خمسة أفران .

وقد دلت الحفائر في أقطب بعض المدن الإيرانية على انتشار صناعة
الحزف انتشارا واسعا ، وعلى أن كثيرا من الأصناف لم تكن وقفاً على
بلد معين ، ولا سيما أن أنقاض الأتزان وآثار القطع النافذة أثناء حرقها
في الفرن تنفى أن تكون الفخار التي عثر عليها في بعض المراكز واردة من
مراكز أخرى .

(١) راجع ص ٧٠ و ٧١ من الدليل الجورجى لمروحات دار الآثار العربية ، الذى كتبه
الأساتذة نيت وترجمته الى العربية .

وحسبنا على سبيل المثال أن مدينة سلطانية التي اتخذها السلطان
البايتو حداً لبده عاصمة لملكه ، وشيد فيها البازار الضخمة ، ازدهرت فيها
صناعة الخزف حيناً من الدهر ، وصعدت فيها أنواع جيدة من الخزف
الآيراني^(١) ، ولكنها لا تختلف عما كان يصنع في المدن الأخرى .

ومهما يكن من الأمر ، فقد أنتج الخزفيون في سلطانية نرقا ذا بريق
معدني يصعب تمييزه مما كان يصنع في مدينة قاشان .

على أن أخص ما أمتاز بصناعته الخزفيون في سلطانية بضرب من الخزف ،
منقوشة رخارقه باللون الأسود أو الرمادي فوق قشرة بيضاء ، وفوق الزخارف
حلاء شفافة . وقد تكون الزخارف بارزة بعض البروز عوضاً عن أن تكون
منقوشة بحسب . ومعظم الرسوم التي نجدها على هذا الخزف من زهور
اللوتس ووريقات الشجر وفي بعض الأحيان من الطيور التي تأثر الفنانون
في رسمها بالأساليب الصينية تأثراً طاهر^٢ ، والتي قلدها الخزفيون في مصر
إبان عصر المماليك .

ومن أبدع التحف الخزفية المنسوبة إلى سلطانية إناء صغيري مجموعة
يومور فوبولوس Eumorfopoulos (أنظر شكل ١١٤) وتمتاز هذه التحفة
بان استدارتها غير تامة ، وبأن جسمها ذو فصوص ، كما تمتاز بأناقته ودقة
صنعها وإبداع الزخرفة التي تزين قاعها ، وهي رسم شخصين يتحدثان
أو يفحصان شيئاً في اهتمام طاهر . وترجع هذه التحفة لقرن الثامن الهجري
(الرابع عشر الميلادي) .

(١) انظر D. T. Rice . Some wasters from Sultanah في مجلة The

Burlington Magazine سنة ١٩٣٢ ص ٢٥٢ - ٢٥٣

الخزف في العصر الصفوي

كان هذا العصر كله نهضة وازدهار في صناعة الخزف الإيراني . وامشازت الأواني فيه بأبداع شكلها وتنوعها ، وبالحناء والدقة في رسم زخارفها ، وبالذوق السليم والطرف في اختيار ألوانها وأصنافها . وأصحاب الفنانون توفيقاً عظيماً في استخدام اللون الأصفر ، ولا سيما في مصانع الخزف بمدينة إصفهان . كما أنهم عرفوا كيف يستخدمون اللون الواحد في صنف ، وإتقان يذكران مما وصل إليه الخزفيون الصينيون في هذا الميدان .

وأكد الفن أن أعلام المصورين كانوا يعنون بأعداد الصور لزخرفة الأواني الخزفية ، كما يتجلى في بعض تحف عليها رسوم تنم عن ريشة المصور محمدى . وفي بعض قطع أخرى تشهد رسومها بأنها من عمل رضا عباسي أو أحد الصائين النابيين الذين تأثروا بأسلوبه الفني .

ومن أعظم مراكز الخزف في إيران إيران العصر الصفوي إصفهان وقاشان ويزد ومشهد وشيراز وكرمان وزرند .

وامتاز العصر الصفوي بنوع من الخزف ذي البريق المعدني كان يصنع في قاشان وإصفهان وتبريز ، وأكثر متعانه أباريق على شكل الكثرى أو سطلانيات غير عميقة ، ومعظم الزخارف المستخدمة فيه من النبات والزهور ، فلا ترى عليه الصور الآدمية والحيوانية إلا نادراً . وأرضية هذه الخزف عاجية اللون أو زرقاء فاتحة ، أما الموضوعات الخزفية فذات بريق معدني يختلف بين اللون الأحمر والأصفر والذهبي ، ويتأثر بشدة لمعانه ، إذ تنعكس من النعفة ألوان تكاد تبهر الأبصار .

(١) A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٧٩١ - لوحة ٧٩٢ ب .

وقد ازدهرت صناعة هذا الخزف ذي البريق المعدني في نهاية القرن العاشر وفي القرن الحادي عشر بعد الهجرة (في بداية السادس عشر وفي السابع عشر بعد الميلاد) .

والمشاهد في معظم الأواني الخزفية ذات البريق المعدني من العصر الصفوي أن أرضيتها ذات لون واحد، يعطى أن يكون الأبيض أو الأزرق الفاتح (أي الشاحب أو الباهت) أو الأصفر الليموني أو الأخضر الفاتح، ثم تنقش الزخارف بالبريق المعدني فوق الأرضية المذكورة . وتكثر في زخارف هذه التحف رسوم الزهور والأشجار والأعشاب .

وقد وصلت الينا سلطانية عليها اسم صامعها . «حانم» ؛ وهي محفوظة الآن في المتحف البريطاني^(١) . وأكبر الفن أن معظم التحف المعروفة من هذا الخزف ترجع إلى القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) . على أن أخص ما امتاز بإنتاجه الخزفيون في العصر الصفوي هو نوع من الخزف أبيض كانوا يقلدون به الخزف المصنوع في الشرق الأقصى، وكانت زخارفه زرقاء مغوثة تحت الدهان .

وفضلا عن ذلك كله فقد ولد الإيرانيون أهل الشرق الأقصى في عمل الصيني وفي استخدام الألوان الحديثة والزخارف الصينية . وكان مما اتقوه في هذا الميدان سلطانيات وأطباق كبيرة الحجم، فيها اللوان الأزرق والأبيض . وتبدو لأقل وهلة صينية الصناعة^(٢) .

(١) R. L. Hobson A Guide to the Islamic Pottery of the Near East

Near East من ٧٧ رقم ٨٠

(٢) أخر المرجع منه من ٦٩

والمعروف أن الشاه عباس أحضر كثيرين من الخزفین الصینیین مع أسرهم إلى إيران لبشروا فيها صناعة الصینی، حتى يمكن أن تصدره إيران إلى البلاد العربية، وتقال منه الأرباح الطائلة التي كانت تتدفق إلى الشرق الأقصى. والظاهر أن هؤلاء الفنانين استقروا في إصفهان، ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالمحيط الفني، فهدت إلى متجاتهم بعض الموضوعات الخزفية الإيرانية.

وقد روى بعض الرحالة أن تاجرین صینیین كان لهما حايث لبيع «الصینی» بمدينة أردبیل في بداية القرن السادس عشر الميلادي (العاشر الهجري^(١)). وقد جمع ملوك إيران منذ الشاه عباس مجموعة كبيرة جدا من الخزف الصینی، حفظوها في مسجد أردبیل. ومهما يكن من الأمر فقد أصاب الخزفيون الإيرانيون، منذ النصف الأول من القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، توفيقا عاليا في صناعة هذا الخزف الأبيض والأزرق، كما يظهر من ثلاث تحف مؤرخة، إحداها إبريق نيزد كبير في متحف نكتوريا وألبرت ومؤرخ من سنة ٩٣٠ هـ (١٥٢٣ م)، والثانية فرص في القسم الاسلامي من متاحف برلين ومؤرخ من سنة ٩٧١ هـ (١٥٦٣ م).

(١) انظر Sarre, Denkmäler persische Baukunst ص ٣٤ و A. Olearius: Voyages très-curréux et très-remarquables II, Leyden, 1719, ص ١٣٢

(٢) انظر Ettanhausen Important pieces of Persian Pottery و Ars Islamica ج ٢ (١٩٣٥) ص ٥٢ — ٥٤ شكل ١٤

(٣) انظر Jahrbuch der K. K. : Datierte Persische Fayencen و Asiatischen Kunst ص ٤٩ وشكل ١٠

وعليه اسم صاحبه عبد الواحد- والثالثة تربية في متحف فكتوريا وألبرت ومؤرخة من سنة ١٠٠١ هـ (١٥٩٢ م) وعليها إهداء محمد رضا الإمامي .

ومن القطع الحيلة من هذا النوع قنية في العثم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين ، عليها رسم أسد خيالي ينبعث اللهب من كتفيه (انظر شكل ١١٧) ، وقد جاء هذا الرسم على بعض السجاجيد المصروعة في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) . ومن تلك التحف كذلك قطعة في مجموعة المسز دنجوال Mrs. Kenneth Dargwell (انظر شكل ١١٦) .



وثمة نوع آخر من الحرف اصموي ينسب الى قرية كوني في داهستان (انظر شكل ١١٨) . وهو صفيان . الأول أسود وأخضر أو أزرق والثاني متعدد الألوان وذو زخارف آدوية . أما المصنف الأول فيظن أنه كان يصنع بمدينة تبريز في نهاية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) كما تدل على ذلك بعض القطع المؤرخة . بينما يرجع الثاني الى القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) .

والمعروف أن أهل كوني كانوا يشتغلون بصناعة الأراجيح والتحف المعدنية ، وأهمهم لم يعملوا بصناعة الحرف . ولذا فإن الأرجح أن هذا الحرف الذي عثر عليه في إقليمهم كان يرد من إيران هسبا ، وإنهم كانوا يحضون عليه ثمنا للأسلحة والتحف المعدنية التي كانوا يصدرونها الى إيران . وأنهم كانوا يقدرونه حتى قدره ، ويحلونه في بيوتهم محن شرف ، فيعلقونه على الحدران ويرتبون به الغرف .

ولعل أبداع أنواع هذا الخزف الأطباق الرقيقة التي نرى زخارفها سوداء
حالكة وفوقها طلاء أخضر فيروزي يكسو الاناء كله، ثم الأطباق والتربيعات
التي تنقش زخارفها باللون الأحمر الباهت أو الأصفر أو الأزرق أو الأخضر
فوق قشرة بيضاء، ولكننا نستطيع أن نقول، بوجه عام، إن الخزف كويجي
لم يكن في العادة ممتازا في ألوانه أو في دماجه، كما أن رسومه لم تكن متقنة
إلا في النادر.



وقد قلد الخزفيون الإيرانيون في العصر الصفوي السيلادون الصينى^(١)،
ولا سيما في مدينة إصفهان. وأصابوا في هذا الميدان نجاحا كبيرا في القرن
الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى). وصفوة القول أن تأثير
الخزفيين الإيرانيين بأساليب زملائهم في الشرق الأقصى كان عظيما جدا
في العصر الصفوي، حتى صارت إيران تنافس الصين نفسها في تصدير الخزف
إلى أوروبا.

(١) نوع من الصينى على طيفة من الميتا ذات اللون الأخضر الداكن (الباهت).

المنسوجات

ذاعت شهرة المنسوجات الإيرانية منذ عصر هيرودوت . وكان أهل روما يدفعون فيها ، لأثمان الباهظة ، ثم أقل أهل بيزنطة على تقليدها . وبلغت صناعة السج أوج عزها في العصر الساساني . وقد وصفت الينا بعض قطع من المنسوجات الحريرية الساسانية . والزخارف مكونة ، في أكثر هذه القطع ، من مجموعات دوائر أو أشكال هندسية أخرى ، فيها رسوم حيوانات أو طيور أو فرسان في الصيد . متقابلة أو متداورة ، في ترتيب هندسي جميل . كما أن بين الحيوانات المتقابلة رسما تعظيما محورا عن الطبيعة ويمثل شجرة^(١) . والمعروف أن الصينيين كانوا يعجبون بهذه المنسوجات الحريرية لساسانية . وأن حكام الأقاليم الصينية الواقعة بين الصين وإيران كانوا يقدمون من هذه المنسوجات جزية إلى ملوك الصين . وألحق أن الإيرانيين في ذلك العصر البعيد وقفوا في ألوان منسوجاتهم جد التوفيق . فكان استعمال هذه الألوان مهدوءا يبرزان عظمة الزخارف ويكسبان القطعة عمقا وجمالا .



في فجر الاسلام

ولما انتشر الاسلام في إيران ، وانقضى دور الزهد والتفشف الذي ساد العالم الاسلامي في نشأته ، واختلط العرب بغيرهم من الأمم العريقة في المدنية تقدمت الصناعات والفنون . ولقيت صناعة النسيج تشجيعا خاصا في الأقاليم الاسلامية المختلفة ، لماسنه الخلفاء والأمراء في مكافأة رجالات الدولة بالتطلع الثمينة من فخس المنسوجات الحريرية .

وقادت إيران «طبيعة أخال من توحيد حراء كبير من الشرق الأدنى تحت سلطان المسلمين» ، وما نتج عن ذلك من نشاط التجارة في إيران واتساع صادراتها من المنسوجات الحريرية إلى صائر الاقطار الاسلامية . وأكبر الظن أن الطبقة الارستقراطية في عصر بني أمية وبني العباس كانت تقبل كثيرا على شراء المنسوجات النعبية المصنوعة في إيران^(١) .

ويمكن يشهد «ازدهار صناعة النسيج بإيران في عصر الاسلام أن بعض المدين الإيرانية كانت تدفع الحرية عددا من منسوجاتها النفيسة» ، ونزله إلى بلاط الخليفة .

وقد كتب الجعرايمون والمؤرخون المسلمون في العصور الوسطى عن المدين الإيرانية وما كانت تنتجه من التحف ولا سيما المنسوجات ؛ فإن ابن خردادبه في كتاب «المسالك والممالك» ، واليعقوبي في كتاب «البلدان» ، وابن الفقيه في كتاب «البلدان» ، وابن رسته في كتاب «الأعلاق النعبية» ، والمسعودي في كتاب «صروح الذهب» ، والاصطخري في كتاب «مسالك الممالك» ، وابن حوقل في كتاب «المسالك والممالك» ، والمقدسي في كتاب «أحسن التقاسيم» ، ثم يافوت في «معجم البلدان» ، هؤلاء كلهم وغيرهم من المؤلفين أطسوا في الحديث عن ازدهار صناعة النسيج في كثير من الأقاليم الإيرانية ،

(١) جاء في كتاب الألفى أن كلامه جارية الليل اشكرت شبيب الشاعر العربي (عنه الله ابن عمرو بن حبان بن عاصم) «التياء» ، وبلغه ذلك فكتب بها وقار

«أشقى كما حركت ربح بمائية» «نحنا من الذين رطبنا طله القديم

في حله من طراز السور مشرفة» «نحو بهذاهما ما أنرت قدم»

وفي اليب الثاني إشارة إلى الأفتة النية المصنوعة في مدينة السور ، والمثيرة التي يحتفل بها

ابن بلون آخر . رجع الجزء الأول من الأفتى (طبع دار الكتب المصرية ص ٣٨٨ — ٣٨٩)

ولا سيما آستر. وقد ذكر الأصطخري أنها كانت مركزاً عظيماً لانتاج الديباج الذي كان يصدر إلى شتى بقاع الدنيا، وكانت تصنع منه كسوة الكعبة، ثم إصبهان والري ونيسابور وقروين وبردو وصبأ وقاشان وآمل ومرو وكازرون وشيراز. وقد كانت كلها تنبع من المسوحات الحمرية والفضية والنصوية ما دأب صيته في المصور الوسطى.

وقد ذكر المسعودي وياقوت أن شابور ذا الأكتاف (شاپور الثاني، ٣١٠-٣٧٩ م) كان قد عزى بلاد الجزيرة وآمد (ديار بكر) وغير ذلك من المدن التي كانت تابعة للروم في ذلك الوقت، ونقل كثيرين من أهلها المساحين إلى إقليم خوزستان في إيران، فماسبوا وازدهرت صناعة النسيج في هذا الإقليم منذ ذلك التاريخ.

ومما يؤسف له أن كتابات المؤرخين في هذا الشأن ليست لها كل الفائدة المتطورة؛ لأنها لا تستطيع بفضلها أن تصل إلى تحديد أنواع المسوحات التي كانت تصنع في إيران في فجر الإسلام ولا المراكز المختلفة التي كانت تنتج فيها.

(١) كانت خراسان أعرض والأسعة بقصورها عظيمي الحجم من كورده - سره - نيمه من الحرير الأزرق المسوح في مدينة قسطنطينية من الذهب والحرير. وكان الخليفة عبد الله قد أمر بإعطائها سنة ٣٥٣ هـ (٩٦٤ م) وبها صسورة أثرية الأرض وحامداً وبحارها ونداء وأما ومسالكة. (أصح خط المصطفى ج ١ ص ١٧٢ و «الخطاطيون في مصر» لذكور حسن إبراهيم حسن ص ٢٥٧).

(٢) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٩٦ وما بعدها و Wind L'Exposition persane d' ١٩٣١ - ١٢٩

ومهما يكن من الأمر فلما لا تكاد تعرف اليوم بمأذح مستحق الذكر من منتجات إيران في صناعة السج في فجر الإسلام، ولكنها، إذا ذكرنا ما عرفه من حالة سائر القرون الإيرانية في ذلك العصر، وانها ظلت مدة طويلة لا تعرف من التجديد ما يخرجها تماماً من دائرة الأساليب الفنية الساسانية، نقول إذ ذكرنا ذلك عرفنا أن صناعة السج في إيران ظلت في القرون الأولى بعد الإسلام متأثرة «لطوار الساساني في استخدام الزخرفة بالنقش والأشرطة وورقات الشجر والخطوط المتشعبة والمتقاطعة، وفي استخدام الدوائر المتماثلة أو المتداخلة، والمناطق أو الجوامع المختلفة الشكل، نصم كل منها بعض مناظر الصيد أو رسوم الحيوانات أو الطيور، الخرافي منها والطبيعي». ولا عرو فقد كان للمنوجات الساسانية صيت واسع في شرق الأدنى منذ انصر الجاهلي، فضلاً عن أن الفساحين في كل البلاد والمصور مبالون بطبيعتهم إلى المحافظة على أساليبهم الصناعية والفنية إلى حد كبير، ولم يلق المساحون الإيرانيون في فجر الإسلام أدنى صعوبة في هذا السبيل؛ لأن العرب الماتحين لم تكن لديهم خيرة فن السج وأساليبه.

على أن القوم بدأوا يهجرون هذه الزخارف منذ القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، ولم يكن هذا عسراً عليهم؛ فقد كانوا، حتى قبل ذلك الحين، يعرفون في منسوجاتهم بعض الزخارف الأخرى ولا سيما الزهور والنبات.

(١) الواقع أن «مرصه في هذا الميدان لا يمكن صدقه» على وجه اليقين «إلى إيران» حتى ما عثر عليه بحوار مدينة الري سنة ١٩٢٥ لا ينكر النقص بصحة سببه؛ لأن الحدوث إلى أسمرت عن وجوده لم تكن عليه بحثه، فضلاً عن أن تجار الخاديات نسبوا إلى تلك الحدوث بعض المنسوجات التي يرجح أنها منسوبة الأصل.

وقد صرنا أن الصور في المخطوطات السلجوقية أو المنيوية في مدرسة
لمراق تمتاز بالملابس المزركشة التي يلبسها الأشخاص ، والحق أن زخارف
تلك الملابس مثال طيب يجمع بين الأساليب الزخرفية الساسانية والأساليب
التي جنت في القرون الأولى بعد الهجرة .

ومن المسوحات التي تنسب إلى إيران بين العربى الساسى والربع بعد
الهجرة (الثامن والعاشر بعد الميلاد) صرب من الحرير عليه رسوم حيوانات
مخطوط منكسرة وروايا طاهرة . وقد كان العالم الانجليزى السير أوريل شتاين
Aurel Stein قد عثر في حفائره ببلاد التركستان الصينية على أقنعة تشبه هذا
النوع الذى ينسب إلى إيران . وفي اعتقاده أنها من صناعة بلاد التركستان
العربية ، ولا سيما سمرقند ومخارى .

ومن المسوحات الإيرانية التي نعرفها الآن قطعة منسوجة من الحرير
والقطن كانت في كيسة سان جوس Saint-Joseph ، وهي قرية واقعة
على مقربة من مدينة كاليه فرنسا . وهذه النخبة الثنية معروضة الآن
في متحف اللوفر بباريس وعليها كتابة بها « عز واقبال للفائد أبى منصور
بمحتكين أطال الله عاقبته »^(١) ولعله الفائد الذى عاش في بلاط عبد الملك
ابن بوق أمير حراسان وما وراء النهر ، وقد حبس وقتل على يد هذا الأمير
في سنة ٣٤٩ هـ (٩٦٠ ميلادية)^(٢) .

(١) نشر Repertoire chronologique Topographique arabique ج ٤ ، رم ١٥٠٧

ص ١٥٤

(٢) انظر تاريخ ابن الأثير ج ٥ ص ٣٩٦ W. Bartholdy: Turkistan

A Survey of Persian Art ج ٢ ص ٢٥٠ down to the Mongol invasion

ج ٣ ص ٢٠٠٢

وفراء الزحارف في هذه القطعة رسوم قبلة كبيرة متواجئة يحف بها شريطان فيما رسوم طاووس وإبل ، مما يدل على ما حدث في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) من غلبة الأساليب الإسلامية في زخرفة المنسوجات بأشرطة من رسوم الحيوانات أو بزخارف خطية ونباتية (انظر شكل ١٢٠) .

على أن الأقمشة الإيرانية التي ترجع إلى القرون الأربعة الأولى بعد الفتح العربي ليس لها شأن عظيم من الناحية الفنية ، على الرغم من دقة صناعتها وجمال ألوانها ، وعلى الرغم من الأقال الذي كانت تلاءم الربات والأعلام الخيلة ذات الكتابات الكوفية ، مما كانت تشبه حينئذ مصاح السبع في إيران .

في عصر السلاجقة

والحق أن عصر السلاجقة هو الذي بدأت فيه النهضة الشاملة والتقدم الواضح في صناعة النسيج ، وذلك تأثير تيارين مختلفين : الأول ما أفاده الإيرانيون على يد السلاجقة من الأساليب الصينية ، التي تمثل في دقة رسم البت والطير والحيوان ، والثاني ما ردهم في بلاد الحريرة من أساليب إسلامية في استخدام المروغ اللاتية والأشرطة عوصا عن الموضوعات الزخرفية الساسانية .

والأقمشة السلجوقية معروفة لما بفضل مجموعة من السيج الحريري ، عثر عليها المقون في أطلال مدينة الري ، وتعتبر مثالا صادقا للمنسوجات السلجوقية . وتماز بأن مظهرها العام يختلف كل الاختلاف عن مظهر المنسوجات الإيرانية في المصور السابقة ، ولو أنها محتمة ببعض العناصر الزخرفية القديمة ، مع دقة في الرسم . وإتقان في النسيج ، ورقة وخفة في الوزن .

يرى على بعضها زخارف من أشكال هندسية ممتدة الأضلاع، أو زخارف كتابية بالخط الكوفي، أو أشرطة من الرسوم الحيوانية، أو دوائر فيها طيور وحيوانات بينها شجرة الحياة، ولكها دوائر أصغر حجماً، تكسب النخعة طابعاً فنياً، وتبعدنا عن العفوة والداوة التي تبدو على بعض الرسوم الصاسانية.

ولا ريب في أن مدينة الري كانت في العصور الوسطى مركزاً عظيم الشأن في صناعة النسيج، كما كانت في صناعة الحرف، فقد ذكر المؤرخون والخراميون ديوع صيتها في هذا الميدان، فضلاً عن أن أعمال التقيب عن الآثار وأحلافها لم تسع عن المسوحات التي أشرنا إليها بحسب، بل همز لقوم على أنوال ترجح أن تلك الأقمشة كانت تصنع في مدينة الري نفسها.

وتنسب إلى الري قطع تمتاز بمخالها الهى وإبداعها، فيها من الرسوم الحيوانية وال آدمية، فضلاً عن السطور المكنونة بالخط الكوفي. وتشبه زخارف هذه الأقمشة ما نعرفه من الرسوم في الحرف المنسوب إلى مدينة الري، ولا سيما رسوم الحيوانات ذات الأقسام المتعددة، تستخدم في شبه نشاط وخفة. ومن الزخارف التي تكثر في منسوجات الري، دون غيرها، رسم الطاووس.

وقد اشتهرت تلك المدينة بصناعة نسيج من الحرير ذي الخنتين اسمه "المير"، ولكننا لا نظن أن نسجه كان واقعاً عليها، دون غيرها من البلاد الإيرانية.

ومما يسب إلى إقليم فارس، جنوب غربي إيران، قطعة جميلة من نسيج الكتان محفوظة في مجموعة المتحف وليم مور، وفيها أشرطة منسوجة من

الخمر الأبيض والأسود - نرى بين زخارفها مناطق فيها رسوم ط وأوز، كما نرى رسوم محوم ممتعة وفيها رسوم حمام بين فروع نباتية وفوق رأسه طائر. وثمة قطعة نسج أخرى تنسب إلى الأقاليم نفسه، وترجع إلى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (الحادي عشر أو الثاني عشر بعد الميلاد)، وقد كانت سابقا في مجموعة رابو. وتنتهي هذه القطعة بشرائط من أربع مناطق، العليا والسفلى واسفان وفيهما رسوم نباتية سلجوقية الطراز، بينما أوز مرسوم بأسلوب زخرفي جميل. أما المطفقان الواقعتان في الوسط فلهما سطران من الكتابة الكوفية (انظر شكل ١٢١).

ومما ينسب إلى مدينة يزد قطعة نسج في مجموعة المسزوليم مور، وترجع هذه التحفة إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وأرضيتها زرقاء مائلة إلى السواد وعليها شريط من الكتابة بخط كوفي رافع المظهر وتزينه رسوم نباتية جميلة^(١٢). (انظر شكل ١٢٢).

وينسب إلى قاشان صرب من المنسوجات تكثر في زخارفه رسوم وثيقة الصلة بالرسوم والأساطير التي عرفتها إيران قبل الإسلام. ومثال ذلك شجرة الشمس، ذات الجيوب الكثيرة والقرون النباتية التي تنفرع منها، ثم رسوم الحبل يتدلى إلى جاسها جراب السبع المقدس^(١٣). كما نرى على قطعة مشهورة رسم فارسير بينهما شجرة وفي يد كل منهما باز وتحت حصان كل منهما

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ شكل ٦٤٥

(٢) انظر H. Wiet : La valeur décorative de l'Alphabet Arabe

في مجلة Arts et Métiers Graphiques ج ١٩ (سنة ١٩٢٥).

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٠١٢

أسد رابض، كل هذا و منطقة يحدها شريطان مقوّمان^(١) . وعلى قطعة أخرى رسم نسركيردى رأسين ، وحناياه مبسوطان و بينهما رسم إنسان متوج وعلى يمينه ويساره رسم أسد مجح .

في عصر المغول

في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) زاد "تأثير المصانع الإيرانية" والأساليب الصينية في زخرفة المسوحات ، بسبب زديد الوارد من الأقمشة الصينية ، واتساع تجارة إيران مع الشرق . ثم بسبب عروات المغول وقدم كثيرين من السواحين الصينيين إلى إيران .

وقد مر بها أن الصين في ذلك الوقت خضعت لأمرة بوان المغولية الأصل ، والتي ظلت تحكمها حتى سنة ٩٦٨ هـ (١٣٦٧ ميلادية) . وكان طبيعيا أن يعظم التبادل الثقافي والهوى بين أبناء البيت الواحد من المغول في أمر طور يتهم بالصين وأمر طور يتهم في إيران . والمعروف أن جاليات إسلامية تمت في الصين حينئذ ، واشتعلت بنسج الحرير الذي كان يصدر إلى أنحاء الشرق الإسلامي ، يؤثر على الأساليب الصينية في مراكز النسيج فيه ؛ بل أتيح له أيضا أن يؤثر على أساليب الزخرفة في مصانع السبع الإيطالية . وأقبل السواحون في إيران على تقليد الموصومات الزخرفية الصينية كالتنين والعقائد وما إلى ذلك من الحيوانات الخرافية ، ثم دهررة اللوتس^(٢) وعود الصليب

(١) انظر Wiet : Un tissu musulman du nord de la Perse
Revue des Arts Asiatiques ج ١٠ (سنة ١٩٢٦) ص ١٧٢ - ١٧٩

(٢) لم تكن دهررة اللوتس موضوعا جغرافيا صيني الأصل . بل استعملت في العصور القديمة في مصر وسورية ثم استعملت في الهند وانتقلت مع مع الديانة البوذية إلى الصين . على أن لم تلحق في الصين زخرفة المسوحات إلا منذ أسرة طنج (٦١٨ - ٩٠٧ م) .

(الغاوايا) ورسوم السحب الصيدية أو «قشي» التي امتارت بها المنسوجات الصيدية منذ عصر أسرة هان (٢٠٢ ق م - ٢٢٠ م) .

والمعروف أن بعض مراكز السج الإيرانية، ولا سيما السوس وقستر، فقدت في عصر المغول شهرتها الساطعة بسبب ما أصابها من التدمير على يد حيوشهم، ولكننا لا نجهل أن بعض المراكز الأخرى، ولا سيما هراة ونيسابور، بقيت منهم تعظيماً عظيماً. كما أنهم، حين دمروا مدينة مرو، أقروا على حياة عدد كبير من الفاعس فيها. ومن المدن التي دأع صيتها في تحارة المنسوجات في ذلك العصر مدينتا تبريز وقم^{١٢١} .

على أنب عناية المغول بصناعة السج تظهر من حمال المنسوجات المرسومة في الصور المنسوبة الى عصرهم والتي يلبسها الأشخاص المرسومون في الصورة، أو تصنع منها المظلات والستائر وأعطية لأرئك وغير ذلك من الأشياء الثانوية فيها .

ويلاحظ في رسوم المنسوجات المغولية انتشار الزخرفة بالأشربة. على النحو الذي أقبل عليه الناجون في شتى أنحاء العالم الإسلامي. على أن الأشربة في الأقمشة المغولية أصبحت صيغة، وروعي وجمعها لتتويع

(١) W. Bartholdi Turkestan down to the Mogul invasion ص ٤٤٨

(٢) راجع Hevel - Histoire du Commerce du Levant ج ٢ ص ٦٩٧

(٣) انظر H. Howarth: History of Persia A Survey of Persian Art ج ٢ ص ٢١٦٦
of the Mongols ج ٣ ص ٢١٥

وجمال المنظر، كما مليء بعضها بمحسوط هندسية مستقيمة أو منكسرة أو متقاطعة^(١).

وقد رى في رسوم تلك المنسوجات في القرن الثامن الهجري (الرايع عشر الميلادي) موضوعات زخرفية نباتية محورة عن الطبيعة تحويرا لا يفقدها كل اتصال بها. وتتميز تلك الموضوعات بأن رسوم أوراق الشجر فيها مديسة فضلا عن أنها لا تنمو من الساق لحسب، بل قد تنبت من الجذر أيضا، وأحيانا من الأرض نفسها، فتطلى السيق كله وتعمله كالخديفة الفناء، وتزيد الشبه بينه وبين أرضية الصور في المخطوطات التي ترجع الى نهاية العصر المغولي وإلى المدارس التيمورية المختلفة ولا سيما مدرسة هرات.

ومن أهم الموضوعات الزخرفية التي أنتشرت على المنسوجات في عصر المغول وعصر سى تيمور رسوم الفروع النباتية (الأراكسك) ورسوم بلاط الفاشاني^(٢).

وتنسب إلى مدينة تبريز مجموعة من الأقمشة المغولية الحريرية، عليها رسوم طيور كبيرة فوق أرضية من أطلس (ساتينيه)^(٣). وعلى إحدى القطع من تلك المجموعة كتابة بالخط لنسخي الكبير باسم السلطان «أبو سعيد» (٧١٧ - ٧٣٦ هـ. أي ١٣١٧ - ١٣٣٥ م). وهي محفوظة الآن في إحدى متاحف قينا، وقد كانت جزءا من كفن رودلف الرابع فوق النمسا^(٤).

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٤٢ - ٤٤ - ٢٠٤٤

وشكل ١٦٠

(٢) راجع المصدر السابق ص ٢٠٤٧ شكل ١٦٣

(٣) انظر القصة رقم ١١٠، شكل ١٢٣

(٤) انظر A Survey of Persian Art ج ٦، الصفحة رقم ١٠٠٣

ونجمة مجموعة أخرى تظهر فيها شدة التأثير الأساليب الفنية الصينية، وأشهر القطع المعروفة من هذه المجموعة محفوظة في إحدى الكنائس بمدينة داتزج Martenkirche وفي متاحف رلين^(١). ويظن أنها صنعت للسلطان المغلوكي محمد بن قلاوون. وقوام زخرفتها رسم طائر من متدارين في منطقة هندسية ذات اثني عشر صفا، فضلا عن مناطق أخرى فيها كتابة بالخط السجى^(٢).

ومن الأقمشة التي تظهر فيها التأثير العظيم لأساليب الشرق الأقصى مجموعة ذات رخارف في أشرطة، بعضها مقسم إلى مناطق متعددة. وقد جاء على إحدى هذه القطع اسم صاحبها «عبد العزيز»^(٣).

وقد لاحظ الباحثون في صناعة النسيج أن عصر المغول لم يأت بمزيد في هذا الميدان، بل إن بعض الأنواع الدقيقة لم يتفها الناحون في ذلك العصر، فضلا عن أن الألوان قل بهاؤها وتنوعها، ولكن الأرجح أن هذا لا يرجع إلى عيب في الصناعة، وإنما إلى مراعاة الذوق السائد في تلك الأيام. ولأرب في أن الألوان الهادئة التي أمتازت بها المنسوجات المغولية ترجع إلى تأثير الأساليب الفنية الصينية.

ومهما يكن من الأمر فإننا نرى في المنسوجات المغولية بدء الرشاقة والدقة والمظنة والترف في الزخرفة وفي الصناعة، مما مهد لها بلبه المنسوجات

(١) المصدر نفسه، لوحة رقم ١٠٠.

(٢) راجع مادة «طرار» في دائرة المعارف الإسلامية، ج ٤ ص ٨٢٨ من السعة الفرنسية.

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٥٤ و ج ٤، لوحة رقم ١٠١.

في العصر الصفوي . أما الروعة والشدة والحرية في الزخرفة وما إلى ذلك مما نعرفه في المنسوجات الساسانية والمنسوجات الإيرانية في صدر الإسلام ، فلم يبق منها شيء كثير .

في عصر التيموريين

كانت الأقاليم الشرقية في إيران أكثر أجزاء الدولة ازدهارا في عصر بنى تيمور ، وراد ما كان لخراسان من شأن عظيم في صناعة النسيج ، وأصبحت سمرقند وهرات في عصر تيمور وخلقناه مركزا عظيما لنسج الأقمشة النعيسة ، التي كانت الأمراء وكبار رجال الدولة يلبسونها ويتخذون منها أغفر الستائر والعرش والوسادات . وقد استقدم تيمور من الصين ومن الشام نساجين كان لهم نصيب وافق في الذي سقته صناعة النسيج على يد التيموريين من ازدهار وإنعاش ، وفيما يظهر فيها من أصاليب زخرفية صينية وسورية . والواقع أن المنسوجات الإيرانية في عصر التيموريين تمتاز بزيادة استخدام الزخارف النباتية المتصلة على النحو الذي نعرفه في الأقمشة المصرية والعراقية في ذلك العصر ، كما تمتاز أيضا بوجود صروب جديدة منها : هي الديباج والسبيج المقصب بالذهب والفضة والمزين برسوم طيور صينية الطراز ، فضلا عن المحمل « القطيفة » التي شاهدها عدهم في ذلك العصر أحد الرحالة الإيطاليين^(١)

وقد ازدهرت صناعة النسيج في العصر التيموري بمدينة يزد وإصفهان وقاشان وتبريز ، وكانت الأقمشة تصدر من هذه المدن إلى شتى أنحاء العالم الإسلامي .

(١) انظر Vincentio d'Alessandria في U. Grey (Trans.) A Narrative

ومع أنها لا تكاد نجد الآن شيئاً من منسوجات هذا العصر، فإما سرق
 منها كثيراً، ولا سيما من رسومها في صور المخطوطات . وطبيعى أن التأثير
 بالأساليب الصينية ظاهر فيها تمام الظهور . فالعلاقات الوثيقة بين إيران
 والشرق الأقصى لم تنصب في عصر بنى تجرور إلا زيادة ونموا . وتعودت
 البعثات بين البلدين . وكان الإيرانيون يحملون من الصين شتى النخف والمهد يا
 ولا سيما المنسوجات والحرف . وقد مرّ بنا خبر البعثة الإيرانية التي سافرت
 إلى الصين بين عامي ٨٢٣ و ٨٢٦ هـ (١٤٢٠ و ١٤٢٣ م)، وكان من أعضائها
 المصوّر غياث الدين الذي وصف مشاهداته في تقرير صممه بيانات وأمره عن
 المهارة والملايس .

وزاد وجود زهرة اللوتس في زخارف المنسوجات أثناء القرن التاسع
 الهجرى (الخميس عشر الميلادى) ، كما رادت الدقة في رسم الموضوعات
 الزخرفية عموماً ، ولا سيما الط الذي استخدم كثير في زخارف ذلك
 العصر .

وصفوة القول أن الأقمشة في عصر بنى تجرور حطت خطوة عظيمة
 في سبيل الوصول إلى إتقان الرسوم الزخرفية والوصول بها إلى دقة ورشاقة
 وقرب من الطبيعة وما إلى ذلك ، مما أبعدنا عن الشدة والجفاء والروعة
 التي عرفناها في المنسوجات الساسانية والمنسوجات المنسوبة إلى طر
 الاسلام .

(١) انظر - Matla Asadein ou- avajima alah- (١) N. Quatremere
 rein, Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi.

في العصر الصفوي

؛ ذا صم ما ذكره الرحالة الذين زاروا إيران في العصر الصفوي ، فقد كان هذا العصر أعظم المصور الذهبية في صناعة السج الإيرانية إذ كان الملك والأمراء ورجال البلاط وعلية القوم كلهم يرتدون في الملابس المصنوعة من الديباج وغيره من الأقمشة الثمينة المحلاة بخيوط الذهب والفضة ، ويركبن الخيل ذات السروج العالية النخبة ، ويستعملون في قصورهم ورحلاتهم فرش وستائر وأدوات مصنوعة من أحمل صروب النسيج على الإطلاق ، والحق أنهم كانوا يسرفون في استخدام الأقمشة البديعة إسرافاً لا حد له ، وكانوا يصنعون منها كيمت وأفره حنا ، يحمل التجار بعضها إلى أسواق الروميا وأوربا ، حيث كانت تلقى إقبالا عظيما .

وأنتس النساجون الإيرانيون في العصر الصفوي شتى صروب السج من ديباج وكنان وأطلس وقطيفة وكنان . كما توصل الصناعون في الصباغة إلى إخراج أدق الألوان وأكثرها تنوعا ، وفي الثروة الزخرفية إلى درجة لم يعرفوها من قبل ، فانتخذوا الزهور والفروع النباتية والمراوح الخيلية ، وما ظر الخدائق الفناء ، والطيور والمرلات ، ورسوم السحب الصيفية . وطبعت الرسوم الزخرفية في ذلك العصر طامع رشيق جذاب . يتم عن الأناقة والنضوج الفني .

وظهر في المنسوجات الإيرانية منذ نهاية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ميل إلى المسحة التصويرية ، ظل يزداد حتى أصبح من أبرز صفات الأقمشة الإيرانية في العصر الصفوي ؛ وطهرت العلاقة الوثيقة بين

زخارف تلك الأقمشة ورسوم المخطوطات وصورها ، فصلا عن دقة الرسوم وتقليد الطبيعة تقليدا صادقا ، يحصل التأثير بالصينيين في هذا الميدان . وعلى كل حال فان نسج الحرير بلغ عصره الذهبي في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) برعاية ملوك الأسرة الصفوية . وأنتجت المصانع الإيرانية في ذلك العصر أجمل أنواع الديسج والمخمل المنسوجة بخيوط حريرية مختلفة الألوان ومحلة في بعض الأحيان بخيوط فضية .

أما زخارفها فمن قصص الشاهنامة ، أو منظومات الشعراء الإيرانيين المعروفين ، أو مناظر تمثل الأسماء والنبلاء في الصيد ، فصلا عن مناظر الحفلات في الحدائق والهواء الطلق . ومن الزهور التي استخدمت كثيرا في زخرفة المنسوجات الإيرانية والفريز العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) السوسن والزنبق والخزام والورد . أما الحيوانات والطيور فقد استخدمت للساحات منها رسوم الوحوش الضارية والأرنب والغزال واليما ، كما استخدموا رسم شجر مخروطي الشكل . وكانت كل هذه الموضوعات المختلفة ورسوم المناظر الطبيعية ، مضافة الى رسم شتى المناظر من قصة خسرو وشيرين أو ليلى واهجنون ، كان كل ذلك يرتب في صفوف أفقية ، ويكسب المنسوجات الصفوية بهجة وبضارة تزيدان في قيمتها الفنية .

(١) في مجموعة الميزور Mrs. W. H. Moore قطعة من الحرير عليها رسم رجل يقود أسيرا بحبل في رقبة ، ويثبه طراد الرسم ما مره من صور المصور محمدى . وليس غريب أن يشتمل هذا الفنان ما عدا الرسوم المنسوجات ، فقد اشتمل أيوه ، سلطان عهد ، هذا الفن في بلاط الشاه طهماسب . انظر A Survey of Persian Art ج ١ الصفحة رقم ١٠١٢

وطبيعى أن ملابس القوم في هذه الرسوم، ولا سيما لباس الرأس تساعد على معرفة التاريخ الذى ترجع اليه، وتجعلها شديدة الشبه بالصور المنسوبة الى المصور المشهور سلطان محمد .

وكانت أعظم مراكز النسيج في هذا العصر تبريز وهرات ويزد وإصفهان وقاشان ورشت ومشهد وقم وساه وسطابية واردستان وشروان . وأمتازت منتجاتها بنعومة السطح وبدقة النسيج وامتازت الألوان وحالها .

أما رشت فقد صنعت فيها أقدم قطعة نعرفها من الحرير الصفوى، عليها تاريخ صنعها . وهى غطاء قبر فى المريح بمدينة مشهد . وعليها أثر من عمل مير نظام فى رشت سنة ٩٥٢ هـ (١٥٤٥ م)؛ وزخارفها من أشرطة فيها رسوم فروع نباتية ووريدات وكتابات .

بينما اشتهرت تبريز ويزد بنسيج الأقمشة ذات الزخارف الآدمية التى كان يقوم برسمها اعلام المصورين فى العصر الصفوى ومن ينسج على متوالهم من الفنانين . وفى المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة قطع نسيج صفوية، بعضها شديد الشبه بأسلوب المصور سلطان محمد وأبداع المعروف من هذا النوع قطعة فى متحف قكوريا والبرت عليها رسم فارس فوق أرضية من رهور وأوراق شجر^(١) . وتشبه بعض قطع أخرى أسلوب المصور ميرقاش، الذى يظن أنه خلف سلطان محمد فى رئاسة مجمع الفنون الملكى ؛ ومنها جانا نهار من الديباج محفوظ فى متحف الفنون الزخرقية ساريس وقوام زخرفتهما

(١) انظر Brief Guide to the Persian Woven Fabrics (Victoria and Albert Museum)

ص ١٦ ولوحة ٣ شكل ٢

رسم ساق بين فروع نباتية دقيقة^(١) . وثمة قطع تذكرنا بأسلوب المصور محمدي وقد جئنا برسم أحدها في لوحات هذا الكتاب (أنظر شكل ١٣٦) . وهي محفوظة في متحف تارلوف Thaulow في مدينة كيل Kiel ، وقوام زخرفتها رسم جدي ذي خودة يقود أسيرا ويتحدث الى شخص جالس ، بينما يقف أمام الأمير شخص آخر ، ويقوم المظهر كله فوق أرضية من نبات وأشجار ذات جذوع رفيعة ويملو كل منها رسم طاووس ؛ أما تحتها فم رسم بركة فيها سمكات . وقد لوحظ أن هذه الرسوم الآدمية والبياتية الأنيقة لا توجد على المنسوجات فائقة من الحرير ذي الحياوط الفضية لحسب ؛ بل نرى رسوما من فصائلها على أقمشة نقل في جودة النوع والصناعة ؛ ويفسرون ذلك بأن مدينة تبريز أصبحت هذا لغارات الترك منذ سنة ٩٩٣ هـ (١٥٨٥ م) ، فنقل الشاه مقر حكمه الى قزوین ؛ ولكن هذه المدينة الأخيرة لم يفتر لها أن تصبح مركزا فنيا زاهرا كما كانت تبريز من قبلها .

ولا ريب في أن تعاون المصورين والفنانين في يزد وقائشان أسفر عن صنع قطع تعد آية في فن النسيج والزخرفة . والظاهر أن مصانع النسيج في يزد كانت تحت رعاية الحكومة وإشرافها .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة نماذج طيبة من هذه المنسوجات ذات الصور الآدمية .

وقد وصلت اليها أسماء بعض الفنانين الإيرانيين في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وهم غياث وعبد الله وحسين ويحيى

(١) انظر H. Koechlin & G. Migeon Islamische Kunstwerke

لوحه ٧٢ ؛ وتراث الإسلام ج ٢ شكل ٣٠ .

ومعز الدين بن غياث وإيان محمد، وذلك على بعض القطع المنسوبة اليهم والمحفوطة الآن في المتاحف والمجموعات الأثرية بأوروبا وأمريكا .

أما عياث الدين على فقد كان من أهل ^(١١) يزد ، نشأ في أسرة لها بالفن صلة وثيقة ، فقد كان جده كمال الدين خطاطا مشهورا . وكان لعياث مال وافر ساعده على أن يصبح من طائفة الشاه عباس . ثم ذاع صيته في صناعة المنسوجات المصنوعة ، وكان الشاه يرسل من متحاته الهدايا إلى الملوك والأمراء . على أننا لا نعرف اليوم إلا ثمان قطع من صناعة هذا الفنان ، بينها تحفتان من الحرير وتحفتان من « القטיפه » . وثمة قطع أخرى ليس عليها اسمه ، ولكن الأرجح أنها من صناعته . وعلى كل حال فإن رسوم عياث يظهر فيها الأسلوب الفنى الذى ينسب إلى رضا عباسى كما نرى فيها إتقان بعض الموضوعات الزخرفية الباتية كالوريدات والأرابسك وزهره اللوتس وأوراق العنب والمراوح النخيلية .

ولكن عبادته لم تكن له مهارة غياث الدين أو شهرته . والقطع الأربع التى عليها اسمه لا تشهد بأنه كان فنانا من الطراز الأول ؛ فضلا عن أنه لم يكن مبتدئا ، وإنما سار على الأساليب الفنية التى اتبعها الساجون فى تبريز من قبله . بينما لا نعرف عن حسين إلا ما رآه على قطعة صغيرة من الحرير فى المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك ، موجود فيها : « عمل حسين سنة ١٠٠٨ » ^(١٢) .

(١) طهرمان : A biography of Ghiyath, the weaver
فى العدد السابع (سنة ١٩٣٤) من مجلة معهد الأمريكى للفن والآثار الإيرانية Bulletin
of the American Institute for Persian Art and Archeology.

(٢) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ٩٤ - ١٠١

(٣) انظر Demand . Mohammedan Decorative Arts ص ٢١٧ شكل ١٣١

وطيبي أن أسلوب رضا عباسي في تصوير الأشخاص ، في مواقف يبدو منها الكمل والتبادل والتخث ؛ كان له أثر كبير في رسوم الأقمشة الثينة في القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى)^(١) .

ويجدر بنا ألا ننسى ما كانت عليه زخارف المسوجات التي نحن بصدددها من اختلاف وتنوع في حجم الزخارف وفي المظهر العام وفي الألوان المستخدمة . وقد كان الانشاء الزخرفى فيها بدعيا ومحكما ، بحيث تندرج رسومها المختلفة ، ويستطيع المشاهد أن يرى بدائع أقسامها المختلفة بحسب قرب التحفة أو بعدها عنه ؛ فانه يعجب بالزخارف الدقيقة ، إذا كانت التحفة قريبة منه ؛ ويعجب بالمناطق التي تصم هذه الزخارف ، إذا بعد عن التحفة قليلا ؛ ويؤخذ بمحائل المظهر العام ، إذا زاد بعده عن التحفة فغابت عنه التفاصيل . وغير مثال على هذا قطعة ديباج مشهورة كشفت سنة ١٩٢٩ ؛ وتتناز بالوانها البديعة ورسمها الدقيق وسطحها المقسم الى عدد من المناطق ، بعضها مكونة من نجوم مثثة وذات فصوص ، وبعضها مثثة لا فصوص لها ، وفي النجمة المتوسطة أمير على عرش ، بينما تحتوى النجوم الأخرى على رسوم ملائكة تعزف على آلات موسيقية أو تحمل النعف والهدايا ، أما المناطق الصغيرة ففيها رسوم حيوانات عديدة ، حقيقية ونخرامية ؛ وثمة مناطق أصغر حجما وفيها رسوم زهاء تسعين نوعا من الطيور المختلفة المرسومة بأسلوب طيبي دقيق وفي أوضاع متنوعة .

ولم تكن المسوحات الإيرانية في العصر الصفوى ذات زخارف آدمية وحيوانية بحسب ؛ بل كان بعضها مزينا برسوم نباتية بحتة ، كما يظهر من

(١). انظر لوحة رقم ١١٤ شكل ١٢٧

رسوم الملابس في كثير من صور المخطوطات التي ترجع الى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) .

على أن أبداع ما أنتجه النساجون الإيرانيون هو المحمل (القطيعة) ذو الرسوم القوية والألوان البديعة الفية . وقد اشتهرت بانتاجه مدينة قاشان في نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر هـ الهجرة (نهاية السادس عشر وبداية السابع عشر الميلادي) ؛ وامتاز بأبداع ألوانه ورسومه التي تشبه الى حد كبير رسوم الصور في المخطوطات .

ولما تولى الشاه عباس الأكبر (٩٨٥ - ١٠٣٨ هـ ، أي ١٥٨٧ - ١٦٢٨ م) ، وكان كما نعرف من أكبر رعاة الفن والفنانين في إيران ، شغل برعايته إنتاج الديباج والمحمل الثمين ؛ وأتت المصانع لسجدهما في شتى البلاد ولا سيما في إصفهان . وامتازت المنتجات المنسوجة في عصر الشاه عباس باستخدام الألوان الهادئة ورسم الأشخاص رسماً أقرب الى الطبيعة .

وزادت ثروة إيران في عصر الشاه عباس ، وعظم الاقبال على المنسوجات الفاخرة ، فزادت المنتجات زيادة أثرت بعض الشيء على جودة النوع وبطل الرسم ، التهم الا فيما كان يصنع للبلاط ورجال الدولة . وكان أهم أنواع الزخارف في نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وبداية القرن الحادي عشر رسوم أشخاص ذوي قدود هيباء وأوصاف فيها كثير من التكلف وفتيات أو فتيان يكاد المرء يحسبهن نساء . وما الى ذلك من الصور التي عرفناها في أسلوب المصور رضا عباسي . والواقع أن تأثير هذا المصور وديوع صور فتياته وفتياته لم يكن في الصور

المستقلة والمحطوطات والمنسوجات خشب ؛ بل كان في صور الجدران وفي لوحات القاشاني .

على أن أفشة هذا العصر لا تبلغ في جودتها أقشة العصور السابقة . فضلا عن أن الفنانين لم يأتوا بجديد في زخارفها ؛ وإنما نسجوا على موال ما ورثوه عن آباؤهم وأجدادهم ؛ ولكنهم عادوا إلى الولوج برسوم الزهور والنبات ، فأنحذوها لزعرفة عدد كبير من منسوجات القرنين الحادي عشر والثاني عشر بعد الهجرة (السابع عشر والثامن عشر بعد الميلاد) وأصابوا فيها توقيف كبيرا . وشتمهم في هذا السبيل تجار البضائع الصينية الذين كانوا يتزلون مدينة أردبيل ، والخزفيون الصينيون الذين كانوا يتزلون شتى المدن الإيرانية .

وقد وصلنا أسماء بعض الناجين في القرن الحادي عشر الهجري (السابع الميلادي) . وهم محمد خان وعلي وإسماعيل قاشاني ومعين ، وكلهم من مدينة قاشان^(١) ، ثم مغيث وآقا محمود وهم من أهل إصفهان^(٢) ، كما نبغ في هذه المدينة المصوّر شفيع عباسي الذي اشتهر بانقائه رسوم الزهور والطيور والذي كان مصوّر البلاط في عصر الشاه عباس الثاني .

ومما أنتجته مصانع النسيج الإيرانية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر بعد الهجرة (السابع عشر والثامن عشر بعد الميلاد) أحزمة حريرية طويلة ، قوام زخارفها أشرطة أفقية وتنتهي في طرفها بمنطقة أوسع مساحة وفيها جامات وزخارف نباتية (أنظر شكل ١٣٢) . ويمتاز هذا النوع من الأحزمة بأن

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢١٢١ - ٢١٢٥

(٢) المصدق ص ٢١٢٩ - ٢١٣١

النساجين في جنوب شرق بولندة^(١) أقبلوا على تقليده في القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) ، بعد أن استورد بعض التجار الأرمن كميات كبيرة من الأحزمة الحريرية الإيرانية ؛ وأيسمت تجارتها حتى اضطروا الى تسع مثلها في بولندة نفسها ، واستخدموا زخارفها المكونة من الأشربة والرسوم الهندسية ورسوم الزهور . ولم تلبث منتجات الصناعة المحلية أن طغت على الأحزمة الشرقية الواردة من إيران أو استاسول .

ومما اشتهرت بإنتاجه مدينة يزد نوع من المحمل القرمري العماق ، كان يتخذ في البيوت محاريب أو محاجيد للصلاة ، وكانت قوام زخارفه عدد قليل من الزهور الكبيرة ذات السيقان الطويلة ، وذات اللون الأصفر الذهبي ، ومعها بعض وريقات خضراء .

وفي متحف فكتوريا والبرت بلندن قطعة نسج من صناعة يزد ، قوام زخارفها مراوح نخيلية وفروع نباتية مزهرة ، وبينها رسم صليب السيد المسيح ، وعلى جانبي الصليب المدراء والفديس بوحنا . ويقال إنها إحدى قطعتين أحصرهما سفير الشاه عباس الى دوج السندقة سنة ١٦٠٠ (انظر شكل ١٣٠) أما إصفهان عاصمة الدولة في عصر الشاه عباس فقد كان فيها ألوف النساجين ، لا ينقطعون عن العمل لإنتاج الكميات الهائلة من الخلع الثمينة ، التي كانت لازمة للسلطان ، أو للهدايا التي يقدمها الشاه كما أفادت ، باعتبارها عاصمة البلاد ، من وجود أعلام المصورين والرسميين الذين كانوا خير عون ومثال للفنانين في صناعة النسيج . ولا ريب في أن إصفهان أنتجت شتى

(١) راسع مقالنا عن « أثر الفن الاسلامي في بولندة » بالعدد ١١ من مجلة « الثقافة »

أنواع المسوحات الفيسة ، ولكن الطاهر أن الساجين فيها أنقروا سوع خاص صناعة الأقمشة ذات الزخارف النائية الجميلة .

وكذلك مدينة قاشان لم يعد إنتاجها الفني موحها الى تلزف فحسب ، بل أصبحت مركزا عظيما للنسيج منذ القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ، ولكن المخمل الذى كان ينسج فى أنوالها إبان القرن الحادى عشر الهجرى بلغ كبة هائلة ، أثرت فى جودة الصناعة الى حد ما .

أما مدينة مشهد فقد ظهر أنها أيضا من المراكز التى كانت تنسج فيها الأقمشة الفاخرة . وثمة قطعة عليها كتابة تفيد أنها صنعت فى تلك المدينة على يد هان اسمه محمد بن عمر سنة ١٠٦٥ هـ (١٦٥٤ م) ، كما ذكرت مسوجات مشهد فى سجلات الخمارك الروسية القديمة .

وإواقع أن صناعة النسيج ازدهرت فى عصر الأسرة الصفوية ازدهارا عجبيا ، واستطاع النساجون أن ينتجوا من الحرير صروبا شتى تختلف فى نوعها ووزنها وفى سمكها ، وقد تدخل فى نسجها الخيوط الذهبية فتكسبها بريقا وأبهة عجيبين .

فى القرن الثانى عشر الهجرى

كان الانتاج عظيم فى بداية القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) ، ولكن الأزمة الاقتصادية طفت على البلاد بعد الفتح الأتقاني ، ونفع القوم بالرحيص من الأقمشة ، ولا سيما المنسوجات المطبوعة المعروفة باسم «قم كار» ، وكانت تصنع بمدينة قاشان فى القرن الحادى عشر الهجرى ،

وازدهرت صناعتها بعد ذلك في الهند وفي مدينة إصفهان . وأصبحت ،
في القرن الماضي ، من أهم صادرات الشرق إلى أوروبا ولا سيما من إصفهان
وهمدان ويزد .

ومهما يكن من الأمر فقد انحط نوع النسيج ، كما قلت جودة المواد
والصبغات المستخدمة فيه . والزاجح أن أكبر مراكز النسيج في هذا العصر
كانت في يزد وقاشان وإصفهان وآيانية وشرقي إيران .

وكانت يزد تنتج الحرير الأحمر ذا الزخارف المكونة من الزهور
والأشجار . وأصاب الساجون في قاشان بعض التوفيق في صناعة الأقمشة
ذات الزخارف الآدمية . وطل زملاؤهم في إصفهان يقلون على رسوم الزهور
في منسوجاتهم .



ولا يفوتنا أن التطريز معروف في إيران منذ العصور القديمة . وقد أشار
الرحالة الإيراني ناصر خسرو إلى شارع في إصفهان اسمه شارع التطرازين ،
نسبه إلى التجار الذين كانوا يسكنونه . كما أن الرحالة البغدادي ماركو پولو ذكر
مهارة السيدات بمدينة كرمان في تطريز المنسوجات الحريرية برسوم الطيور
والحيوان والأشجار والزهور . وقد شهد بعض الرحالة الأوروبيين بين القرنين
التاسع والحادي عشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد)
ما يؤيد قول ناصر خسرو وماركو پولو عن إبداع المسوحات الإيرانية المطرزة .
وفضلاً عن ذلك فإن بعض نماذج الأقمشة المطرزة لا تزال باقية حتى اليوم
وأكثرها يرجع إلى القرنين الماضيين ، وأهم أنواعها سراويل للنساء وكانت

تصنع من الفطن وتطرز فيها بالحرير رسوم الزهور وما الى ذلك من الزخارف النباتية .

والواقع أن المصادر الأدبية والتاريخية تتحدث عن الأقمشة الإيرانية المطرزة منذ العصر السلجوقي ؛ ولكننا لا نعرف منسوجات إيرانية مطرزة تطريزا زخرفيا صحيحا قبل عصر الدولة الصفوية . والمعروف أن الأعلام والخيام في العصر التيموري كان يعنى بتطريزها عناية خاصة . وما يدل على ازدهار التطريز في العصر الصفوي قطعة محفوظة في متحف الفنون التطبيقية بمدينة بودابست ؛ وترجع الى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) . وفيها رسم ولية في الهواء الطلق ، جمعت زهاء أربعين شخصا يتوسطهم الأمير (انظر شكل ١٢٤) ؛ ويحيط بهذا الرسم إطار فيه رسوم ملائكة مجنحين .

التحف المعدنية

أقنن الفنانون الإيرانيون صناعة التحف المعدنية قبل الاسلام . وظلت لهم المكانة السامية في هذه الصناعة بعد أن أصبحت بلادهم جزءا من العالم الاسلامي . وقد كتب آبن الفقيه الهمداني في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) يصف مهارة الإيرانيين في إنتاج التحف المعدنية : « ولعارس فصل في اتخاذ الآلات الطريضة المحكة من الحديد حتى لقد قال بعض الحكماء لما وقف على أشياء طريضة عند بعض الملوك من آلات فارس : لقد الآن الله عز وجل لمؤلا القوم الحديد وسخره لهم حتى عملوا منه ما أرادوا فهم أحذق الأمة بالأغلال والأقفال والمرايا وتطبيع السيوف والدروع والجواشن^(١) ... » .

والواقع أن التحف المعدنية الساسانية عليها مسحة من القوة والعظمة قل أن توجد في تحف معدنية أخرى . وخير دليل على ذلك ما وصل اليها من الصواني والأطباق الذهبية والفضية ذات الرخارف البارزة . وأكثر هذه التحف مثر عليها في جنوبي روسيا وشمالى إيران ، وهي محفوظة الآن في متحف الأرميتاج بمدينة لينينغراد .

في فخر الاسلام

وطبيعى أن صانع التحف المعدنية في الاسلام لم يقبل على عمل التماثيل ، على النحو الذى عرفه في الفنون الغربية ، حيث ورث الفنانون الأساليب

(١) أنظر كتاب البلدان لابن الفقيه ص ٢٥٤

الفنية الاغريقية والرومانية، وطل الجسم الانساني عديم أروع آيات التعبير الفني وأعظمها على الإطلاق^(١).

ولدينا صنفان من التحف الممعدنية يمكننا اعتبارها حلقة الاتصال بين الطراز الساساني والطرز الاسلامية في إيران؛ فان بعض التحف من هذين الصنفين يرجع الى العصر الساساني في القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد، وبعضها يرجع الى بداية العصر الاسلامي أو الى القرنين السابع والثامن (الأول والثاني للهجرة). هذان الصنفان هما مجموعة من الأباريق البرونزية ومجموعة من تحف معدنية على شكل حيوان أو طائر.

أما الأباريق فذات أشكال مختلفة، ولها في أكثر الأحيان مقبض طويل وصنوبر ممتد؛ وقد تزين برسوم حيوانية أو آدمية في مناطق محدودة؛ ولكن الغالب فيها قبل الاسلام بساطة الزخرفة. على أن ما صنع منها في العصر الاسلامي ظل محتفظا بالأساليب الفنية الساسانية الى حد كبير، ولم يدخل عليه إلا شيء يسير من الأناقة ودقة الشكل؛ كما أن الصنوبر أصبح في أغلب الأحيان على بدن الأبريق، وليس في فوهته؛ بل انما نجد الصنوبر في بعض القطع على شكل طائر أو حيوان. وفضلا عن ذلك فان الزخارف في الأباريق الاسلامية أدق وأصغر حجما وأطرف منطرا.

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة إبريق بديع من البرونز كشف أثناء التقيب عن الآثار بمدينة أبي صير في مصر الوسطى، حيث قتل مروان ابن

(١) نلاحظ فضلا عن ذلك، أن فنساز إيران كان لا يرق كثيرا في التحف المعدنية إلى إبراز الميزة الفنية الأساسية في نوره وهي "الإحساس الشديد بمحال الألوان والجراح في اجمع بينها كما يقبض بالهجرة الحياة، كما يتجلى في الآلة الفنية التي خلفها المصورون والخزفيون والنساجون في إيران".

محمد آخر خلفاء بني أمية . وبدن هذا الاربق كروي ومزين بنقوش تمثل عقودا ، في باطنها دوائر ، وتحت الدوائر رسوم حيوانات وطيور ، ورقعة الاربق مستقيمة ومزينة بدوائر متقاطعة وبزخارف نباتية محزمة^(١) . والصنبور على شكل ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم . وهذا الاربق يذيع الشكل وبحيل بزخارفه المحفورة والمخرمة ، مما حمل علماء الآثار الاسلامية على اعتباره تحفة ملكية ، وعلى نسبه الى الخليفة مروان الثاني الذي لقي حتفه في هس المكان الذي عثر فيه المقبون على هذا الاربق .

أما التحف المعدنية المصنوعة على شكل حيوان أو طائر فقد كانت ماسانية الروح ، وإن نسب أكثرها الى بداية العصر الاسلامي^(٢) . وهي مباحر أو آنية لآلء ، كل شكل بطة أو ديك أو غزال أو حصان أو أسد (انظر شكل ١٣٩) .

وإمل أبدعها بطنان من مجموعة بو برنسي في متحف الأرميتاج بلينيغراد ، أحدهما من العصر الساساني والأخرى من فجر الاسلام . وتماثل الأولى بأنها ملساء ، بينما مطمح الثانية مملوءة بالخطوط والنايات والأجزاء السارزة أو المنخفضة . وثمة تحفة أخرى من هذا الصنف كانت محمولة في مجموعة اندجودجيان Indjoudjian وهي على شكل ببعاء^(٣) ، زخارفها تشبه الرسوم التي عرفناها على حرف « جبرى » ، مما يجعلنا على نسبة هذه التحفة الى القرن الرابع أو الخامس الهجري (العاشر أو الحادى عشر الميلادى) .

(١) آخر الوثيقتين ١٢٣ و ١٢٤ ، الأشكال ١٣٦ و ١٣٧ و ١٣٨

(٢) قارن A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٧ ، حاشية ١

(٣) هذه التحفة في مجموعة الميوجان بوزى Jean Pozzi باريس .

وتذكرنا هذه المباحر أو الأواني المججمة بالأواني النحاسية والبرونزية التي صنعها الفاطميون على شكل الحيوان والطير، كما تذكرنا بالآنية التي نقلها الأوربيون عن الشرق في العصور الوسطى، وكانوا يصنعونها من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر يستعملها رجال الدين في الطقوس الكهنية، وكانت تسمى «اكوامانيل».

وبصلا عن ذلك فقد استعملت أشكال الحيوانات المججمة، بعد ذلك، في ضرب من التحف الشائعة والأباريق ينسب إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)؛ وقد تكون بعض هذه القطع أقدم من ذلك؛ لما نراه فيها من قرب العهد بالروح الساسانية في الشكل والزخرفة.

ومن التحف المعدنية التي تنسب إلى إيران والعراق في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) سرايا من البرونز، تشبه المرايا الصينية، وعليها زخارف بارزة تمثل فرعاً نباتياً يحف به من الجانبين رسم أبي الهول، وحول هذه المجموعة شريط دائري من الكتابة الكوفية، أو عليها رسوم آدمية وحيوانية أخرى تبين فيها مهارة الفنان في إعداد الزخرفة لشغل المساحة الدائرية.

(١) الواقع أن الفاي الإيرانيين أسابوا نوعاً طلي في نوع أشكال هذه المباحر وكان منها الكبير والصغير والاسطوانى والمكعب والمستدير والمكتوف وذو البطاء المحزوم إلى ذلك. انظر E. Künnel : Islamische Hauchgeräte، مجلة متاحف برلين، أغسطس ١٩٢٠ ص ٢٤١ - ٢٤٩ (Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen N.L. Jahrgang, Heft 6).

A Survey of Persian Art ج ٢ ص ٢٤٨٦

(٢) انظر كتاب «كوز الفاطميين» ص ٢٢٢ - ٢٢٨

وكان حل هذه المرايا من البروز أو الصلب، ولبعضها مقبض - واللبعض الآخر ساقية تتصل بجزء بارز في وسط السطح ذي الزخرفة (انظر شكل ١٤٤). كما أن الفصاين الإيرانيين في ذلك العصر صنعوا مباني مختلفة الشكل، بعضها ذو زخارف مخزومة، وفي بعضها أشكال حيوانات صغيرة^(١) وصنعوا كذلك المسارج والهاواوين^(٢) والسطاييات ذات الأشكال الأنثوية.

والواقع أن جل ما نعرفه من التحف المعدنية الإيرانية بين القرنين الثالث والسادس بعد الهجرة (التاسع والثاني عشر بعد الميلاد) عثر عليه في نهرسان وهمدان والري وسمرقند، وزخارفه من رسوم الحيوان والفروع النباتية والكتابة الكوفية، وكلها محفورة بدقة تناسب جمال الشكل، على أن ما وصلها من الصدا في الوقت الحاضر يمنع ظهور التآكل بين الزخارف والمساحات التي لا رسم فيها.

ولكن ثمة بعض تحف لا يزال لها جمالها الأول، ومنها عدد من لصواني في كل منها موضوع زخرفي يتوسط قاع الصينية وتحيط به موضوعات أخرى محفورة على هيئة دوائر ذات مركز واحد (انظر شكل ١٤٣).

(١) كانت تماثيل هذه الحيوانات الصغيرة توضع، فضلا عن ذلك، فوق منصات الأعمدة وعلى مقاييس الأواني أو المسارج. كما كانت هناك تماثيل آدمية صغيرة تزين بها حواشي الطيات المعدنية، على نحو ما رى في طاسة محفوظة في مجموعة مترو Stora ومؤرخه من سنة ١٩٣٥ م (١٩٩٧ م) انظر An illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art (London 1931) ص ٢٠.

(٢) كان منسج الهواوين جليل المنظر يبيع الزخارف ولم يكن استعمالها في بحق الهدايا والبيوت فقط، بل كان رجال الطب يكتفون من استخدامها في بحق الأدوية (انظر شكل ١٥٠). (٣) من الرسوم التي ذاع استخدامها رسم مرس ذي جناحين لهذه البراق الذي قيل إنه كان عطية النبي عليه السلام في الأسراء والمهاجرات.

في عصر السلاجقة

كان لتحف المعدنية في عصر السلاجقة القوة والجلال اللذان امتازت بهما لصناعة الساسانية، واللذان كانا يناسبان طبيعة السلاجقة أنفسهم ؛ كما كان لها في بعض النواحي الأخرى دقة وظرف يناسبان اعتناقهم الدين الإسلامي وغرامهم بالحديد والأدب والفن الإيرانيين ؛ فقد خلف لنا هذا العصر بعض الأواني البرونزية ذات المطهر القوي ، وإلى جانبها تحف من الفضة والذهب ، تلفت الطرثورتها الزخرفية ورسومها الدقيقة المطعمة أو المعرعة في سطح الاناء . وفي المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة — ولا سيما مجموعة المستر رالف هراري — تحف كثيرة من هذا النوع ، وتشمل عددا كبيرا من الكؤوس واللمب الصغيرة والمباخر والأباريق والملاعق والأجراء المعدنية من هذه العرس . وعليها زخارف دقيقة من رسوم الحيوانات وانطبور التي ألغناها في ميون إيران ، فضلا عن الكتابات الكوفية الأنيقة وبعض الرسوم الأدبية .

واستخدم الفنانون حتى الأساليب الصناعية في عمل هذه الزخارف وكان بعضها محفورا ، وبعضها مفرغا ، وبعضها وثيق الصلة بأسلوب « البيلو » ؛ وهو أن يحفر الرسم على اللوحة من القصصة ، أو القصصة المزوجة بالذهب ، ثم يصب في خطوطه المحزوزة مركب مرتفع الحرارة من النحاس والرصاص والبودق والكبريت وملح الشادر ، وبعد برود هذا المركب وتلميع اللوحة يصير فيها تطعيم أو « تكفيت » أسود على أرضية فاتحة ، ويزداد بذلك الرسم دقة ووضوحا . وفصلا عن ذلك كله فقد كان في بعض تلك القطع زخارف بارزة وأخرى مذهبة أو بالمينا .



ولكن أسلوباً حديداً في زخرفة التحف المعدنية نشأ على يد الصناع المسلمين في بلاد الحريرة وفي إيران، ثم بلغ عاية الدقة والانتقان في منتصف القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . وهو تطبيق الروز والحاس أو تزليلهما (نكفيتهما) بالفضة والذهب . والمعروف أن التطبيق أو الترصيع أو التركيب أو « التكبيت » طريقة في الزخرفة، قوامها حفر رسوم على سطح معدن أو خشب ثم ملء الشقوق التي تُولف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة .

وإذا تذكرنا أن الصناع كانوا يتدفلون من بلد إلى آخر، وأن إيران وبلاد الجزيرة كانتا في معظم الأحيان في يد أسرة مالكة واحدة ، أدركنا صعوبة تمييز التحف المعدنية المطبقة بالفضة والذهب في إيران من التحف التي صنعت في الموصل ، اللهم إلا إذا دلت كتابة تاريخية في النجمة على محل صناعتها ، وهذا نادر . أما الزخارف المطبقة أو المكتمة في هذه التحف فقوامها أشرطة من رسوم دقيقة فيها حيوانات وفيها كتابات باللغة العربية وفيها صور آدمية لأشخاص قصيري القامة ذوي عمام وملايس عربية وأحربة في وسطهم . وقد يكون في الأشرطة جامات لها مناظر صيد أو طرب أو فروسية .

ولا يزال أبداع مثل هذه الصناعة إناء من مجموعة بورنسكي Bohrnisky في متحف الارميناج . عليه كتابة عربية تنهت أنه صنع سنة ٥٥٩ هجرية (١١٦٣ م) في مدينة هراة على يد صانع اسمه محمد بن عبد الواحد ،

ومطبعة صانع آخر اسمه حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراء^(١)، وذلك لأحد كبار التجار الإيرانيين المفسوين إلى مدينة زنجان . وخطاف هذه النخبة النخبة مطبعة بالعضة والنحاس الأحمر، وتتكون من أشرطة أفقية فيها مناطق موسيقى ورقص وطرب وشراب وصيد وبينها كتابات عربية ، كوفية وفسخية، وتنتهي بعض قوائم الحروف فيها برؤوس آدمية وحيوانية (انظر شكل ١٤٠) .

وثمة بعض قطع أخرى عليها كتابات وإمضاءات^(٢) وتدل كلها على زدهار صناعة النخف المعدنية في شرق إيران، ولا سيما في هراء، كما اشتهرت بهذه الصناعة مدن أخرى مثل إصفهان وهمدان وشيراز .

ومن المرح أن طراز مدينة الموصل في صناعة النخف المعدنية قد نفل بعض أساليب هذه الصناعة عن إيران . بل الواقع أن الفرق بين الطراز الإيراني والطراز الموصل لا يزال غير واضح كل الوضوح؛ وقد مر بنا أن التمييز بينهما أمر غير يسير؛ ولكن المعروف أن بعض الصناع الذين جاءوا لإمضاءاتهم على نخف من صناعة الموصل لهم أسماء ذات مسحة إيرانية، مما يجعلنا على أن نتساءل هل هاجر هؤلاء الصناع من إيران إلى بلاد الجزيرة، وأتبع لهم أن ينتجوا فيها أبدع النخف المعدنية في الفن الإسلامي . ومن

(١) ليست هذه النخبة هي الوحيدة التي يظهر من الأمثلة الموجودة فيها أن الرسام الذي دمج زخرفتها والفنان الذي عمل في تطبيق هذه الزخرفة كانا شخصين مختلفين . انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٨٩ حاشية ٤

(٢) كتب الأستاذ فيلوفوسكي Veselovsky رسالة مؤلفة عن هذا الشأن؛ ولكن باللغة الروسية، وقد ظهرت في مجل جرسبرج سنة ١٩١٠

(٣) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٩٠ - ٢٤٩١

المحتمل أن الفنانين الإيرانيين فروا من وجه المغول في بداية القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) . ونزحوا إلى العرب في العراق ، كما فر الفنانون من العراق في منتصف القرن السابع وحاولوا إلى مصر وسورية .

والمعروف أن الصور في المخطوطات قد تكون عنصرا نافعا في معرفة الاقليم الذى تنسب اليه بعض التحف المعدنية والمصر الذى صنعت فيه ، ولكننا لا نستطيع أن نتمتع بها في هذا الصدد إلا فيما إلى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) الذى ترجع اليه أقدم المخطوطات المصورة المعروفة . والحق أننا نعرف بوساطة الصور في المخطوطات أشكال بعض التحف المعدنية التى لم تصل إلينا بمأذج منها . ومن ذلك منخورة كانت معروفة في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) .

كما أن التحف الحرفية التى وصلنا قد تساعدنا أحياء في معرفة أشكال التحف المعدنية ؛ لأن العلاقة كانت وثيقة بينهما ؛ ولا غرو فقد كان بعض التحف من الحزف يمكن استخدامه في نفس الغرض الذى استخدمت فيه التحف المعدنية ؛ ولكننا نعلم أن طبيعة المادة التى تصنع منها التحفة كان لها أثر كبير في تشكيلها .

وطبعي أن ازدهار صناعة تطبيق التحف المعدنية لم يقض على أسلوب الزخرفة بالرسم البسيطة المحفورة ؛ فقد ظل هذا الأسلوب الصناعى الأحرار

(١) . انظر المصدر السابق ج ٣ شكل ٦ - ٨ و Martin Miniature Painting

يتطوّر في سبيل الانقراض ، كما يظهر من مجموعة كبيرة من الأواني والأدبيق التي ترجع إلى النصف الثاني من القرن السادس وإلى القرن السابع بعد الهجرة (النصف الثاني من القرن الثاني عشر وإلى القرن الثالث عشر بعد الميلاد) والتي لا تطبق فيها ؛ وإنما زينت برسوم حيوانات متفنة وفروع نباتية دقيقة ووريدات جميلة متزنة ، فضلا عن الكائنات الكوفية ، على نحو ما نرى في بعض أواني المياه ذات الزخارف المنحورة والبارزة ببعض البروز (انظر شكل ١٤٨) .



وقد عثر حديثا على شمعاء من البرونز في مدينة الري تشبه شمعاء العصر الساساني بعض الشبه ، فقاعدتها ذات ثلاثة الأرجل ورقبتها الأسطوانية ؛ ولكنها تمتاز عما بأنها عبة زخارفها المنحزمة والمنحورة ، وأنها أطول وأخف وزنا (انظر شكل ١٥١ و ١٥٢) .

في عصر المغول وعصر بني تیمور

على أن سقوط الخلافة العباسية سنة ٩٥٦ هـ (١٢٥٨ م) كان سببا في انتقال صناعة التحف المعدنية إلى سورية ومصر ؛ ولكن الركود الذي أصابها في إيران كان مؤقّتا ؛ فلم يلبث أن عاد إلى هذه الصناعة إردهاها على يد التيموريين في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد) . وامتازت بالأناقة والتهذيب في أشكال الأواني ، كما تطوّرت الزخارف وأصبحت الصور الأدعية أدق رسما وطهرت في ملابس

الأشخاص الأساليب الإيرانية، كما أصبحت الزخارف الكتابية إيرانية بعد أن كانت في العصور السابقة عربية كوفية .

وقد ازدهرت في شمال غربى إيران أو في أرمينية مدرسة في إنتاج التحف المعدنية المزيّنة بالزخارف المحفورة والمطبقة بالحاس والفضة . وتسب آثار هذه المدرسة إلى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثاني عشر والثالث عشر بعد الميلاد) ، وأهمها آنية ذات أصلاخ وشعاع عليها تماثيل بارزة ، معظمها يمثل الأسد أو الصقر . ومن أبداع هذه التحف شمعان في مجموعة المسترالف هرارى (أنظر شكل ١٤٥) .

وقد استحدثت الزخارف البارزة في بعض التحف الفخية الإسلامية ، كما نرى على إبريق محفوظ في متحف الهرميناك . ويرجع إلى القرن الثالث أو الرابع الهجرى (التاسع أو العاشر الميلادى) . ولهذا الإبريق ثلاث أرجل تشبه الطيور في شكلها ، أما هيئته العامة فتذكر مشكاوات المساجد^(١) .

وقد عثر على كثير من التحف المعدنية في مدينة همدان سنة ١٩٠٨ . محفوظ الآن في متحف قصر جلستان بعاصمة الامبراطورية الإيرانية .

وثمة صلة وثيقة بين هذه التحف وبين مشغولات المدرسة الفخية في مدينة الموصل ؛ وقد يكون السر في ذلك رحيل بعض الفنانين من الموصل إلى إيران ، ويحتمل أن الصناع الإيرانيين عتوا بتقليد الآثار الفخية الموصلية تقليداً دقيقاً ، كما يظهر لنا في صبيبة من الحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالذهب والفضة من القرن السابع الهجرى^(٢) (الثالث عشر الميلادى) .

(١) أنظر Argenteo orientale V. Snitkovy المجلد ٧٢

(٢) أنظر المجلد ١٤٢ شكل ١٥٢

ومن أبداع التحف المعدنية الإسلامية التي يمكن نسبتها الى عصر المغول الإثاء الحكير الذي يعرف باسم « معملانة سان لوى » Baptistère de Saint Louis ، لما يقال من أن أولياء العهد في فرنسا كانوا يعمدون فيه منذ لويس التاسع (١٢١٥ - ١٢٧٠ م) . وهذه التحفة النفيسة محفوظة الآن في متحف اللوفر . وقوام زخرفتها رسوم مطبقة بالفضة ، بينها صور آدمية مغولية السحنة وشريطان هما صور حيوانات متتابعة^{١١} ، وعليها أمضاء صانعها : « محمد بن الزين » . وأكبر الطن أنها ترجع الى نهاية القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي) .

والواقع أن صناعة التحف المعدنية في إيران بلغت عصرها الذهبي في نهاية القرن السابع وفي القرن الثامن بعد الهجرة (نهاية الثالث عشر وفي القرن الرابع عشر هـ الميلاد) . وحسبنا للدلالة على ذلك الأباريق الجميلة التي كانت تصنع في شمال غرب إيران ، وتماز ببدنها المنضلع الذي تعطيه الأشرطة وإحاطات أو المناطق ذات الرسوم الآدمية والحيوانية والكتابية على أرضية من السيفان والفروع النباتية المطبقة بالفضة والذهب . وصعوبة القول أن التحف التي وصفتنا من هذا العصر تلت النظر بما في زخارفها من أناقة واتزان ، فصلا عن أننا نجد أنها لا تختلف عما سبقها من التحف الإيرانية الإسلامية في حلوها من اسم الصانع أو البلد أو صاحب التحفة ، على عكس التحف المصنوعة بعد نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) . ومن أمس التحف المعدنية المطبقة في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) شمعدان في مجموعة المسترالف هراري (أنظر شكل ١٥٥) .

وهو مطبق بالذهب والفضة، وله هيئة الشماعد التي امتارها العالم الاسلامي منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) : قاعدة أسطوانية، فوقها رقبة صغيرة أسطوانية أيضا . وزخارف هذا الشمعدان ذو ثروجات ذات أربعة فصوص، ورسومها إما هندسية أو زهور محورة عن الطبيعة . وعليه كتابة تدل على أنه صنع سنة ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م) على يد صانع شيرازي اسمه محمد بن رفيع الدين .

ومنها كذلك طست من النحاس بجي الشكل وذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب من القرن السابع أو الثامن الهجري (الثالث عشر أو الرابع عشر الميلادي) . وهذه التحفة محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك (انظر شكل ١٥٦) . وقوام الزخرفة فيها وريدة في وسطها ، تمتد منها خطوط الى الحافة، فتكون مناطق مملوءة بالرسوم الآدمية والفروع النباتية والزهور .

والملاحظ أن الفروق تزداد ظهورا بين التحف المعدنية في إيران والعراق ومصر، منذ القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) . ومما بلغت الطرز في التحف الايرانية أنها حلت من الأشعة (الزنوك) التي كانت تزين معظم التحف التي صنعت للأبليك في مصر . والواقع أن هذه الزنوك ميزة من ميزات الطراز المملوك في وادي النيل .

وقد تطوررت صناعة تطبيق التحف المعدنية في نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر بعد الهجرة (الخامس عشر وبداية السادس عشر بعد الميلاد) ، فأصبحت الزخارف المفضلة هي الخطوط والرسوم الهندسية المتصلة

على أرضية من دروع بياتية دقيقة . والواقع أن معظم التحف المعدنية التي وصلتنا من نهاية العصر الساساني تبدو عليها مسحة من الاصمحلل ؛ ولكن أكبر الظن أن هذا راجع إلى فقد التماذج الطيبة من هذه التحف^(١) ؛ فقد كانت سائر الفنون زاهرة في هذا العصر ؛ وكان صناع الأسلحة ينتجون منها أحسن الأنواع ، فغير محتمل أن يكون صناع التحف المعدنية وحدهم هم الذين طرأ على أساليبهم الفنية الضعف والاصمحلل .

وقد انتقل الأسلوب الإيراني في صناعة فنطيق إلى مدينة البندقية على يد صناع من الإيرانيين هاجروا إليها ؛ ومنهم محمود الكردي الذي اشتغل بها في بداية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ؛ كما انتقل كذلك إلى الهند بفصل الجوار واستغال الصناع والمثاقين .

في العصر الصفوي

والمعروف أن صناعة التحف المعدنية ظلت زاهرة في عصر الدولة الصفوية (٩٠٧ - ١١٤٨ هـ - ١٥٠٢ - ١٧٣٦ م) ؛ ولكن الآثار الباقية من ذلك العصر قليلة ويمكس بواسطتها أن نلاحظ التطور الذي طرأ على الزخارف وحملها تمثل الروح التي نعرفها في سائر ميادين الفنون الإيرانية في العصر الصفوي ؛ فقد علبت على التحف المعدنية في هذا العصر رسوم الفروع الباتية والصور الادمية والحيوانية التي تذكر عما يزين السجاجيد (١) لا يمتن أيضاً من كبير من النصب كانت تصبر وبناد تشكيلها ، عندما يصبح شكلها الأول غير مألوف .

(٢) يمكن أن صبر القرار الإيراني الشدي والقرار الإيراني الهندى دليلي لصناعة التحف المعدنية في إيران ، تأثرهما بالأساليب الإيرانية تأثراً شديداً ، ولكن نؤمن ألا يصرص هما هذا لأن مياديهما كان بعدا عن إيران مما أثبت حدودها الجغرافية على يد الأسرة الصفوية .

وصور المخطوطات . وقد استخدم الأشرطة الزخرفية وصدر سطح التهمة منطى برسوم متصلة كأنها الونى أو التطريز ، وفيها بحور أو مناطق ذات زخارف صغيرة الحجم أو كتابة قد يكون فيها اسم الصانع .

والواقع أن التحف المعدنية في العصر الصفوي امتزجت بأناقة شكلها وبأن أكثر ما رآه عليها من الكتابة يكون باللغة الفارسية من شعر أو نصوص تاريخية ، كما أسما نجد أسماء الأئمة الاثني عشر على عدد كبير منها . ومثلا عن ذلك فان الحاس الأصغر المستعمل فيها أكثر لمعادا ومبلا الى اللون الذهبي ، أما الحاس الأحمر فإنه يبيض بالقصدير تقليدا للون الفضة .

وقد ظهرت أبهة العصر الصفوي في كثير من الأواني التي كانت توضع بالذهب والأحجار النفيسة والتي لا يزال بعضها محفوظ في متحف طوفانوسراي باستانبول ، ولعله مما غنمه السلطان سليم في حروبه مع الشاه اسماعيل الصفوي ، مما يجعل تاريخ صناعته قبل سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م) .

وكانت الأبواب والصناديق ترين بصفتها من الصلب ذات زخارف تمثل أناقة الفن ودقة الزخارف في ذلك العصر (انظر شكل ١٦٢) .
والواقع أن جمال الفروع الساتية والأرابيسك ظن محفوظا في التحف المعدنية الإيرانية الى العصور الأخيرة .



ومد كان الصناع الإيرانيون يصنعون التحف من الذهب والفضة ، يتحدون منها الأواني والخلى ، ولكن ما وصفا في هذا الميدان قليل جدا ، لأن التحف الذهبية والفضية كانت تصهر ويصاد تشكيلها .

على أن القسم الإسلامي من متاحف المتولة في برلين به قرطاس ذهبان^(١) فيهما زخارف محفورة ومخزومة تمثل أرشيين متواجهين وغريفونين متقابلين . كما أن متحف بناكي في أنيما ومعهد الفنون في مدينة ديترويت Detroit وبعض المجموعات الفنية الخاصة ، بها بعض قطع الحلل الإيرانية من حوام وأسورة وأقراط وما إلى ذلك ، مما ينسب في معظم الأحيان إلى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثاني عشر والثالث عشر بعد الميلاد) .

ولكن من أبداع التحف المصنوعة من الفضة في إيران صينية صنعت بأمر ملكة لتقديمها إلى السلطان الب أرسلان السلاجوقي ، ومحفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن Boston ، ومؤرخة من سنة ٩٥٤ هـ (١٠٦٦ م) وعليها اسم صانعها : حسن الفاشاني ، وفي وسطها وعلى حافتها كتابة بالخط الكوفي الكبير^(٢) ، أما زخارفها فن رسوم الحيوان والفروع النباتية (انظر شكل ١٤١)

كما أن مجموعة المستر رالف هراري بها عدد من التحف الفضية التي كشفت حديثا وتنسب إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . وفيها ماسح وعينات صغيرة وقينات لمساء الورد وما إلى ذلك ، مما يمتاز بزخارفه

(١) راجع P. Sarre Die Erwerbung einer in Sudrussland gebild-
deten Sammlung aus islamischer Zeit. سنة ١٩٠٧ - ١٩٠٨
من Ant. iche Berichte aus den künftlichen Kunstsammlungen

ص ٦٨ - ٧١

(٢) راجع Repertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe ج ٧ رقم

٢٦٦١ ص ١٦٤

الدقيقة المكونة من رسوم حيوانات متتابعة أو متواجهة ومن فروع نباتية جميلة جدا وعبارات بالخط الكوفي^(١) (انظر شكل ١٤٢) .

أما العصر الصفوي فقد امتاز بسدد وافر جدا من الأواني الفضية والذهبية التي أعجب بها الرحالة في قصور الشاه ورجال البلاط ، عل أن قيمة مثل هذه التحف مادية أكثر منها فنية .

الأسلحة

كانت إيران منذ العصور القديمة من أعظم المراكز الفنية شاه في صناعة الأسلحة بالشرقين الأدنى والأوسط . وطبيعى أنها تأثرت في هذا الميدان — كما تأثرت في كثير من الميادين الفنية الأخرى — بالأساليب الصناعية عند الأمم المجاورة ، وأتيح لها أيضا أن تؤثر في تلك الأساليب . ومن ثم كانت العلاقة الوثيقة بين الأسلحة الإيرانية وما استعمله القوم من أسلحة في القوقاز وآسيا الوسطى والهند وبلاد العرب وتركيا ومصر والروسيا .

ولكن ما وصل إلينا من الأسلحة الإيرانية الأثرية مادر حداثا ، ولينا نكاد نعرف أى قطعة من العصر الإسلامى قبل نهاية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) . على أن بعض الصور التي كشفت في حفائر مدينة طرغان بآسيا الوسطى تحتوي على رسوم أسلحة تدلنا على بعض ما كان مستعملا في بداية العصر الإسلامى^(٢) . ونصلا عن ذلك فاننا نثر في صور بعض

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ ص ٢٥٠٦ - ٢٥٠٣

(٢) انظر A. von Le Coq: Bilderatlas zur Kunst und Kultur-

geschichte Mittelasiens ص ١٢

المخطوطات الإيرانية في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) على رسوم أسلحة لم تصل إلينا أى نماذج منها^(١). أما المدة المحصورة بين نهاية القرن الأول الهجرى وبداية القرن السابع فاشنا لانكاد نعرف عن الأسلحة فيها شيئا يستحق الذكر، اللهم إلا أن شمال شرق إيران كان مشهورا بالأسلحة النقية وأن المصادر الصينية تذكر أن أمير سمرقند سنة ٩٥ هـ (٧١٣ م) أرسل كمية من السلاح بين الخزينة التي كان يديرها^(٢).

ولعل أقدم ما نعرفه من الأسلحة الإيرانية درع حديدي محفوظ بالمتحف الحربى Zeughan في برلين، ودرع فرس بالمتحف الحربى في باريس^(٣)، وهما من القرن التاسع الهجرى (الحامس عشر الميلادى) ثم جزء من درع فرس محفوظ بمتحف علم الشعوب في ميونخ، ويرجع إلى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى). وثمة قطع أخرى من القرن العاشر محفوظة الآن بمتاحف الأسلحة الشهيرة ولا سيما في برلين وتورينو.

- -

(١) لعل أكبر المجموعات من الأسلحة الإيرانية في العصر الصفوى ما عند السلطان سليم الأول في حروبه مع الأتراك حيث استول على تبريز سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤) وقد نقله إلى متانبول ولا يزال محفوظا مع سائر الأسلحة التي عندها وسائر فتوحه والتي تراها اليوم في المتحف الحربى التركى وفي متحف طوبقايوسراى.

(٢) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٥٥٨ و La Beck: Geschichte des Eisens ج ١ ص ٢٦١

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤ و لوحة ١٤٠٦ و لوحة ١٤٠٧

وقد كانت الأسلحة في العصر الصفوي تطلق (تكفت) «قصعة والذهب وترين بالرسوم الجميلة» وفي بعض الأحيان بالآحجار الكريمة أو النادرة . ومن أمثلة ذلك درع مغولي في متحف طوبقانو سراي باستانبول ، مكون من ترمين مستديرين أحدهما للصدر والآخر للظهر فضلا عن قطع أخرى للرقبة والبطن . ولترسان من الصلب وعابها آيات قرآنية مطعمة بالذهب .

وظهر في ذلك القرن نوع جديد من الدروع اسمه « جهار آينه » أي المرايا الأربعة^(١) . ويكون من أربع صفائح كبيرة من الحديد متصلة بواسطة «مفصلات» واحدة هذه الصفائح لحماية الصدر ولأخرى للظهر بينما الاثنيتن الباقيتين للحصين وفيهما ثقبان كبيران يخرج منهما الذراعان^(٢) . وكثيرا ما كان هذا الدرع يطن بالحرير ويلبس فوق الزرد . وكانت الصفائح غنية بالمناطق المزينة بالرسوم الجميلة من محفورة ومصققة بالذهب ، فضلا عن نص الآيات القرآنية التي تتصل بالحرب والصر . وقد ذاع استعمال هذه الدروع في العهد حتى منتصف القرن الماضي .

أما الخوذات الإيرانية فإن أقدم المعروف منها خوذة كشفت على مقربة من بوابست ، ولا تزال حتى ليوم محفوظة في المتحف الأهل الجبيري ، وعليها رخدرف جميلة محفورة في ثلاث مناطق ، وقوامها فروع نباتية وكتابات كوفية مزهرة ورسوم أزواج متقابلة من طائر العنقاء والحوا^(٣) . ويشه

(١) المصدر السابق ، لوحة ١٤٠٦ - -

(٢) انظر P. Steingass Persian-English Dictionary ص ٤٠٣

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٠٨

(٤) المصدر السابق ج ٦ لوحة ١٤١١ | وج ٣ ص ٢٥٦٤ - ٢٥٦٥ وشكل ٨٥٣

طراز هذه الزخرفة ما نراه على مجموعة من المنسوجات الإيرانية أو السورية التي ترجع إلى القرن الثامن الهجري^(١) (الرابع عشر الميلادي) . وثمة حوذاث أخرى . أعظمها شأنا ، في المتاحف الحربية باستنبول وموسكو وبرلين وفي المتحف الأهل بكونينهاجن ، ويجمع معظمها إلى القرن التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) .

وفي متحف هورت دي هال Halle de Hout بمدينة بروكسل خوزة نصف كروية ، وعلى حافتها السفلى منظر صيد مطبقة بالذهب وكتابة تدل على أنها من عمل صانع اسمه حاجي سنة ١١١٢ هـ (١٧٠٠ م) . وقد احتفظ الإيرانيون بهذا النوع من المنحوتات (أنظر شكل ١٦٦) حتى القرن الماضي . وفي القسم الإسلامي من متاحف برلين درقة من الحديد ترجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ، وقوام زخارفها المنحوتة رسوم وديقات شجر وأخرى حلزونية الشكل^(٢) . كما أن في متحف تاريخ الفن بمدينة فينا درقة أخرى من الحديد ذات زخارف محصورة ومطلعة بالفضة والذهب ، وتنسب إلى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) كما يظهر من طراز الرسوم الهندسية ورسوم الأرابيسك الدقيقة التي تغطيها (أنظر شكل ١٦٦) .

وقد كانت التروس تصنع في بعض الأحيان من أعصان شجر الصنوبر أو التين المعروف بخيوط الصوف أو الحرير أو الذهب^(٣) . ومن أبداع الحماذج

(١) أنظر O. von Falkner - Kunstgeschichte der Seidenweberei

شكل ٨٥٢

(٢) A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤١٩

(٣) أنظر المصدر السابق ج ٣ ص ٢٥٦٧ - ٢٥٦٨ ؛ وقارن

souvenir of the exhibition of Persian Art (London 1931).

المعروفة من هذا الطراز ترس في متحف الأسلحة الملكي بمدينة استوكهولم، ويمتاز هذا الترس بما عليه من رسوم حيوانية ونباتية جميلة^(١).

على أن أبدع التروس الإيرانية المعروفة ترس محفوظ في متحف قصر أروزهايسايا Uruzheinaia بمدينة موسكو . ويسب هذا الترس إلى بداية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، وعليه إمضاء صابحه : محمد . أما زخارفه فتعلب عليها رسوم الحيوانات المختلفة من أسد ونمر ودب وعزال وقرود وكلب وثعلب وغير ذلك . وحافة هذا الترس مذهبه ومرصعة بالجوهر^(٢) . وقد كانت سيوف الأيرانيين قبل الإسلام قصيرة ومستقيمة ، ولم يطرأ عليها بعده تغيير يستحق الذكر . وقد كانت إيران في العصور الوسطى من أهم أقطار العالم الإسلامي في صناعة نصال السيوف من الصلب والحديد، كما شهد بذلك الجغرافيون والرحالة . بل أن ما يعتنا من الناحية الفنية بنوع خاص هو أن هذه النصال كانت تطبق بالذهب والفضة ولا سيما في بعض الأقاليم الشرقية من إيران . ومن أبدع السيوف الإيرانية المعروفة سيف في المتحف التاريخي بمدينة درسدن مرصع بالجواهر ويرجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) .

وقد ذاع اسم الفارس أسد الله الأصفهاني في القرن الحادي عشر الهجري، ووصلنا بعض النصال المنسوبة إليه، ومنها ما صنع للشاه عباس نفسه . أما سيوف القرن الثامن الهجري (الثامن عشر الميلادي) فقد نطرق

(١) A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٢١

(٢) المصدر السابق ج ٦ لوحة ١٤١٧

الى صناعتها الانحلال ، وأقبل القوم على تزئینها بالجواهر تزئینا بلغ حد الإسراف في بعض الأحيان .

ولعل أقدم الخناجر الإيرانية المعروفة خنجر عثر عليه في مدينة أوستروده Osterrode من أعمال بروسيا الشرقية ، ويظن أنه وصل اليها على يد التار الذين غزوا تلك الأصقاع سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) . ومقيص هنا الخنجر حديدى وعليه آثار تذهيب وفيه زخارف من فروع نباتية ، يدل أسلوبها على أنه من صناعة القرن الثامن الهجرى^(١) (الراح عشر الميلادى) . وقد استعمل الإيرانيون منذ القرن التاسع الهجرى خناجر ذات نصال مقوسة قليلا ، كما ذاعت بينهم في القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) السيوف والخناجر ذات النصال المقوسة تقويضا طاهرا (انظر شكل ١٥٩) .

وفي متحف الهرميتاج بعض خناجر إيرانية من القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) تشبه بالثروة الزخرفية العظيمة التي امتارت بها بعض الأسلحة الثمينة في ذلك العصر ، والتي تظهر في رسومها الشبيهة بالمخزومات (الدانتلا) في دقتها وجمالها .

وقد وصلنا اسم فنان من صناع هذه الخناجر . هو أحمد بكلى (أو نكلى) ، الذى نجده امضاء على خنجر في متحف طوقايو سراى باستانبول ، مؤرخ من سنة ٩٣٣ هـ (١٥٢٧ م) وكان من أسلحة سليمان الأول سلطان الدولة العثمانية بين عامى ٩٢٧ و ٩٧٤ هـ (١٥٢١ - ١٥٦٦ م) .

(١) المصدر نفسه ج ٦ برقة ١٢٢٥ و ١٢٢٨ ج ٢ شكل ٨٥٥



ولا يفوتنا قبل إتمام هذا الفصل أن نشير الى ما طرأ على التحف المعدنية الإيرانية من ضعف وإضمحلال في نهاية القرن الحادى عشر وفى القرن الثانى عشر بعد الهجرة (السابع عشر والثامن عشر بعد الميلاد) ؛ فقد عنى القوم بإنتاج الأواني الرخيصة للأسواق وذوى الذوق العادى ، ممن لا يستطيعون أن يدفعوا نفقات التحف الفنية الدقيقة والتي يقضى فيها الصنّاع الوقت الطويل ويبذلون الجهود المضنية .

وعلى أن نلاحظ أيضا أن التحف المعدنية الإسلامية ظلت عسورا طويلة بدون أن يعنى بجمعها الهواة الغربيون والشرقيون عنايتهم بجمع السجاد أو الأقمشة أو المخطوطات أو الزجاج . ولذا كان المعروف منها لا يكاد يذكر الى جانب ما أنتجه الصنّاع فى العصر الإسلامى .

الزجاج والخشب

أما صناعة الزجاج فتقديمه في إيران ولا عرو فان هذه الصناعة معروفة في الشرق الأدنى منذ العصور القديمة وقد أشار الكاتب الاعريقى ارستوفان Aristophanes (من كتاب القرن الخامس قبل الميلاد) في إحدى رواياته الى استعمال كؤوس البيرز من الذهب والبراج في البلاط الايراني . كما عثر المنقبون عن الآثار في إقليم لورستان غربى الحضبة الايرانية على بعض أواني من زجاج نصف شفاف ومائل الى اللون الأحمر ، وعلى أسورة من زجاج مطعم بزجاج آخر مختلف الألوان .

ومن أقدم ما نعرفه من التحف الزجاجية الايرانية ذات اشان صحن من العصر الساساني وجد في شملى إيران ومحفور فيه رسم طائر خرافى ، وهو محفوظ الآن في إحدى المجموعات الأثرية الخاصة في طهران .

ومع ذلك كله فان الأرجح أن كثيرا من الأواني الزجاجية التى استعملها الايرانيون القدماء كانوا يستوردونه من سورية ، كما يشهد بذلك نوع التحف الزجاجية التى عثر عليها في حفائر السوس والمدائن .

ولعل أقدم ما نعرفه من الأواني الزجاجية الايرانية في العصر الاسلامى يرجع الى القرنين الثانى والثالث بعد الهجرة (الثامن والتاسع بعد الميلاد) ؛ ويشه كثيرا ما عثر عليه المنقبون عن الآثار في سامراء^(١) .

(١) راجع (١) Tafelmann Das Glas von Samarra.

ومن التحف الزجاجية الإيرانية في بحر الإسلام نوع ترينه رخاوى
مخروزة من خطوط ودوائر وأشكال هندسية . وقد تمثل تلك الزجاجات
رسوم طيور أو حيوانات، كما نرى في طبق مكسور، يطل أنه وجد في أطلال
مدينة الري، وهو محفوظ الآن في مجموعة ولغريد بكي Wilfred Buckley،
وقوام زخرفته رسم طائر خرافي^(١) .

ولكن أوقع أن تميز التحف الزجاجية في شتى أنحاء العالم الاسلامي
في القرون الأولى بعد الهجرة أمر غير يسير . من إننا لا نجد فرقا عظيما بين
بعض الأباريق العاطمية من البلور للصخرى وإريق من نفس المادة،
عثر عليه في إيران، ومحفوظ الآن في مجموعة ولغريد بكي مالقة الذكرك^(٢) .

وفي كتر كاندراثة سان ماركو بمدينة البندقية سلطانية من الزجاج الأزرق
الفيروزي، محفور فيها كلمة «خراسان» وقوام زخرفتها رسوم أرائب محفورة.
وأكبر الظن أن هذه التحفة من صناعة إيران أو العراق في القرن الثالث
الهجري (التاسع الميلادي)^(٣) .

وقد وجدت في مدينة الري بعض نماذج أخرى من التحف الزجاجية ترجع
إلى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠ - ١١ م) .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤١ ح .

(٢) راجع ٥١ «كورقماطين» ص ١٨٧ ومبدا .

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٤١ أوب .

(٤) انظر W. Buckley, Two glass vessels from Persia في Burlington

Magazine (سنة ١٩٣٥) ص ٦٦-٧١ .

(٥) راجع Carl Lanum: Mittelalterliche Gläser und Schmelzarbeiten

ج ١ ص ١٥٨-١٥٩ ح ٢ لوحة ٥٨ .

ثم اردهرت بعد ذلك صناعة الزجاج في إيران ، وصارت تصنع منها التحف المختلفة الأشكال ، ونجح الصناع في الوصول إلى ضرب من الزجاج الأبيض المصنوع بقلدون به البلور الصخري الذي كان يستعمل في مصر على يد الفنانين في الدولة الفاطمية . واستخدم الزجاجون الإيرانيون شتى أنواع الصناعة في الخزفة ، من ضغط وحفر وبروز وأسلاك ملفوفة ، وكانوا يصنعون التحف الزجاجية الصغير على شكل حيوان ، كما يظهر من سمكة زجاجية صغيرة مرق عليها المنقوش في مدينة الري . أما موضوعات الخزفة فكانت خليطاً من الرسوم الهندسية والفروع النباتية والكائنات ورسوم الحيوان ، بل والرسوم الأدبية في بعض الأحيان .

وقد عرف الإيرانيون طلاء الزجاج بالمينا ، كما يظهر من الفناذج التي عثر عليها في شيراز وهمدان ونيسابور وسمرقند والري وساهو (انظر شكل ١٦٨) . ويلوح أن غزو المغول قضى على ازدهار صناعة الزجاج في إيران ، كما يظهر من ندرة التحف الزجاجية الإيرانية التي يمكن نسبتها إلى إيران بين القرنين السابع والتاسع بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) . ولكن المعروف أن أحد الشاهراء في بلاط تيمور في بداية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) كتب أن هذا الماهر الكبير جمع في سمرقند نخبة من أمهر صانعي الزجاج في ذلك العصر فازدهرت هذه الصناعة على أيديهم .

(١) O. J. Lamm Glass from Iran in the National Museum, انظر

Stockholm

(٢) A Survey of Persian Art ج ٦ ، ترجمة ١٤٤٤ م .

ومن التحف الزجاجية التي يمكن نسبتها الى مصانع الزجاج التي قامت على يد الزجاجيين السوربيين في سمرقند صحن من الزجاج في المتحف البريطاني (انظر شكل ١٦٩)، وهو على اللون وممزه بالماء، وقوام رقيقته رسم إنسان أو ملاك ذي جناحين وفي يده قبة نبيد إيرانية الشكل .

وذاعت في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) صناعة الأتاريق والقنيدات الزجاجية الطويلة المشوقة (انظر الأشكال ٩٨ و ١٧٠ و ١٧١) .

وكانت شيراز أعظم مراكز هذه الصناعة، كما شهد بذلك بعض الرحالة الذين زاروا إيران في ذلك العصر ولا سيما شاردان Chardin وهربرت Herbert وتأثيريه Tavernier . وكان الزجاج في شيراز أبيض أو أخضر أو أزرق، ولم تكن له زخارف مطروعة أو محورة .

والأرجح . بوجه عام، أن صناعة الزجاج لم تلق في إيران ما لقيته سائر الصناعات الفنية من عناية . ولعل كثيرا من النماذج التي بعث عليها المنقبون في إيران ليست من صناعة البلاد نفسها، وإنما استوردتها من سائر أنحاء الشرق الأدنى . وأما منتجات القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) فلا شك في أنها صنعت في إيران، وأنها تأثرت بالأساليب الفنية التي نقلها بعض صناع الزجاج الذين قدموا من مدينة البندقية . ومهما يكن من الأمر فإن ألوانها جميلة وفيها أشكال كانت وفقا على إيران، ولكنها ليست ذات شأن فني عظيم .

وقد عرفت بعض المدن الإيرانية مد بخر الاسلام بمهارة أنسائها في صناعة التحف وقطع الأثاث من الخشب . وكان على رأس هذه المدن

الرى وقم، فاردهرت في الأولى صناعة الأمشاط والأواني كما اشتهرت الثانية بصناعة الكراسى من حشب الخللج^(١) المأخوذ من غابات طبرستان^(٢).

عل أن أقدم ما نعرفه الآن من التحف الخشبية الإيرانية عمودان وثلاث حشوات من الخشب المحفور، كشمها الأستاذ أندريف Andreieff في إقليم تركستان الغربى^(٣). وأكبر النطن أنها ترجع الى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى). أما زخارفها فتشبه بعض الرخارف الجصية التى توجد في سامرا، وزخارف العصر الطولونى وبداية العصر الفاطمى في مصر، والرخارف الجصية في طائين^(٤)، وقوامها رسوم أنواع مختلفة من الزهور محورة عن الطبيعة تحويرا كبيرا ومعمورة حفرا عميقا.

وثمة أبواب خشبية كانت في قبر محمود القروى وترجع الى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى). وهى محفوظة الآن في قلعة أبرا بالمسد. وكان في باطن هذه الأبواب حشوات خشبية تشبه في زخارفها التحف الخشبية التى مر عليها في إقليم تركستان الغربى^(٥)، أما

(١) انطلع كلمة فارسية معربة لنوع من الشجر يؤخذ منه خشب يصبغ به النحاس والأواني.
(٢) أنظر Le Strange. The Lands of the Eastern Caliphate ص ٢٢٧.
(٣) راجع B. Denike. Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan Occidental. و مجلة Art Islamica (سنة ١٩٣٥) ص ٦٩ - ٨٥.
(٤) راجع كتابنا «التمن الإسلامى في مصر» ص ٢٤ - ٢١ و ٦٨ - ٧٨.
(٥) و ٩١ - ٩٩ Party. Les bois sculptés Jusqu'à l'époque ayyoubide و رجات ١٢ - ١٤ و Eftangharsen. Ägyptische Holzskulpturen aus
Islamischer Zeit في مجلة المتاحف الألمانية Berliner Museen (سنة ١٩٣٣) ص ١٩ شكل ١٥.

(٥) أنظر A Survey of Persian Art ج ٦ ص ١١٦٢.

سطحها الخارجى فيه أربع حشوات مزينة بأشكال نجمية من الخشب
ذى الزخارف النجمية فى دفتها ، والتي يتخللها ترفيق الفنان فى تنويع سطح
الرسوم و بروز الزخرفة ، تنويعا يجعلها متعددة الأسطح ، وتبدو كأن بعضها
يظهر من ثايات العصف الآخر أو يتحرك فوقه ، ولا عجب فقد كانت غزيرة
فى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) مركزا عظيما من مراكز
الثقافة الإيرانية ، وازدهرت فيها الفنون ونما فيها طراز فنى امتاز بوضوحه
وبثروته الزخرفية .

وفى مجموعة رابو ثلاث حشوات من الخشب منسابة فى شكلها ومزينة
بكتابة بالحظ الكوفى البسيط ذات حروف مارزة وجميلة . ويحيط بكل
حشوة منها شريط من الكتابة ، يضم بين جانيه إطار من منطقة ذات
زخرفة من فروع نباتية متصلة وينتهى هذا الإطار المذهب فى أعلاه بمنطقة
مثلثة تشبه المروحة . وفى الإطار والمنطقة المذكورة كتابات على أحد ما اسم
عضد الدولة وتاريخ « سنة ثلث وستين وثلث مائة »^(١) .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة حشوة خشبية من هذا الطراز وعليها
نفس التاريخ^(٢) (انظر شكل ١٧٢) . وفيها حشوة أخرى ، قوام زخرفتها
موضوع زخرفى نباتى ، يملؤه سطران من الكتابة الكوفية ، وتحف به كتابة
أخرى فى شريط على هيئة عقد إيراني^(٣) ، مما يجعل هذه الحشوة تشبه النماذج

(١) Mignon : Manuel d'art musulman ج ٢ ص ٢٩٣ شكل ١١٢

(٢) راجع L'Exposition persane de 1911 ص ١ - ١١

ولوحة ١٢

(٣) المصدر السابق ، ص ١٢ وما يلى .

(٤) المصدر نفسه ، لوحة ١٢

الابرائية التي عرفت في القرن الثامن الهجري (الرايع عشر الميلادي) . وزخارف هذه التبعة تمتاز باتزانها وتوافقها وحسن توزيعها وسعدا عن الطبيعة ، وهي بارزة برورا أساسه حفر الأرضية التي حولها تبدو الزخرفة بارزة فوقها . ولسنا نعرف تماما مصدر هاتين الحتوتين المحموتين في دار الآثار العربية ، فانهما تشيران الى ضريح شيعي ربما كان في إيران نفسها أو في بلاد الجزيرة ، وقد كان حصد الدولة في التاريخ المذكور يحكم من إيران مقاطعات خوزستان وفارس وكرمان .

وفي معرض فرير Freer Gallery باب جميل ينسب الى نهاية القرن الخامس الهجري^(١) (الحادي عشر الميلادي) ، قوام زخرفته مناطق مستديرة ومنصلة ، ومكونة من دوائر ذوات مركز واحد ، فيها كتابات بالحظ الكوفي المرمر ، وفي أكبر هذه المناطق — وهي الوسطى — موضوع زخرف نباتي ، وبين تلك المناطق مرمرات صغيرة مزينة بوريقات نباتية . ويغلي في زخرفة هذا الباب بعض الأساليب التي نعرفها في زخارف الأبواب المعدنية . وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك خشوة خشبية مؤرسة من سنة ٥٤٦ هـ (١١٥١ م) وعليها اسم الأمير علاء الدولة كرشاسب في كتابة كوية محصورة بين رسم عقد إيراني ، تحف به منطقتان من الزخارف النباتية^(٢) . وقد كان الأمير عاملا على يزد من قبل السلاجفة .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ ، لوحة ١٤٦١

(٢) انظر Wiet - Inscriptions cuniques de Perse و المجلد ٦٨

من منشورات الجمع الفرنسي Mémories de l'Institut Français t. LXVIII

Wiet - L'Exposition persane و رابع Mélanges Maspero, no. III,

de 1931 ص ٢٨ - ٢٩

وثمة تحف خشبية أخرى من العصر السلجوقي، حلها من قونية، ومن أخطرها شأنها مبر جامع علاء الدين في تلك المدينة، وزخارفه محفورة ومخزومة وتسود فيها الزخارف الهندسية على شكل الاطباق المحمية التي أفضل عليها القنانون المصريون في عصر المماليك^(١)، وعلى هذا المركبة تعبد أنه عمل «الحاجي الأخلاطي» سنة ٥٥٠ هـ (١١٥٥ م)^(٢). ومنها كذلك باب خشبي في المتحف الإسلامي بإستانبول، عليه زخارف قوامها دائرة ذات أطباق محمية فيها رسوم نباتية، وفوق الدائرة وتحتها رسوم أسدين وغريفونين، وترجع هذه التحفة إلى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)^(٣). ولاحظ أن هذا المتحف يشمل على بعض تحف أخرى من العصر السلجوقي؛ ولكنها من آسيا الصغرى^(٤).

وقد استخدم القنانون الإيرانيون في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) العناصر الهندسية في زخرفة الخشب، كما استعملوا الرسوم النباتية في الأساليب الفنية الإيرانية. ومن أمثلة الزخارف الهندسية ما نراه في سقف بمدخل الإيوان الرئيسي في المسجد الجامع بشيراز^(٥). كما أننا نجد أمثلة دقيقة من الزخارف النباتية في بعض المنابر المصنوعة في القرن الثامن

(١) راجع Higon: Manuel d'art musulman ج ١ ص ٢٢٠ شكل ١٢٩.

(٢) Sarre - Schickschukische Kleinkunst ص ٢٧ - ٢٨ ولوحة ٦.

(٣) انظر Répertoire chronologique d'épigraphie arabe ج ٨.

ص ٢٨٩ رقم ٢٢٠٠.

(٤) انظر B. Kühnel - Die Sammlungen Türkischer und Islamischer Kunst.

Kunst in Tschambul Kiosk ص ١٧ لوحة ١١.

(٥) المصدر السابق ١٢ - ١٣.

(٥) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٦٤.

المجهرى^(١) (الزاع عشر الميلادى)، وفى بعض الأبواب وكرامى المصاحف .
ومن الأخيرة كرسى مصحف من الخشب المحترم والمطعم ، مؤرخ من
سنة ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م) ومحموط الآن فى المتحف المتروبوليتان مايو يورك
وعليه اسم صامعه حسن بن سليمان لأصفهائى^(٢) . (أنظر شكل ١٧٣) . وثمة
قطع أصاب بها نقصان توفيقا عطيا فى الجمع بين الزخارف الساتية والرسوم
الهندسية، مثل أبواب مسجد أحمد يسوى فى تركستان وهى مؤرخة من
بداية القرن التاسع المجهرى^(٣) (١٣٩٧ - ١٢٩٩ م) ، وعليها اسم صامعها :
« عن الدين » .

وراد ازدهار صناعة الحفر فى الخشب إبان القرن التاسع المجهرى
(الخامس عشر الميلادى)، كما يظهر فى باب ذى زخارف محمورة وملونة،
وهو من خشب البلوز وموجود فى جامع شاه زنده بمدينة سمرقند^(٤)، وكما يظهر
كذلك فى بابين من قبر تيمور (خورامير) محفوظين الآن فى متحف الهرميتاج

(١) كتب الأستاذ بروشتاين Leon Bronstein (فى المصدر المرجح ٢ ص ٢٦١٧)
أن بين هذه النماذج حشبا فى مسجد الطامع فى قازين (أنظر المصدر ص ٦ لوحة ١٤٦٤ ب)؛
ويكتفى لاثباته على هذا الزاى وأكبر الظن أن هذا المنبر يرجع إلى القرن الخامس أو السادس
هـ الهجرة (١١ - ١٢ م) . وحسب أن حله وثيقة بالزخارف التى نرى فيها فى سامرا
وفى الطراز الطولونى وفى الرسوم الهندية بجامع نابين .

(٢) أنظر Demand: A dated koran-stand (Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, N° 11)
Demand: A Survey of Persian Art, ١١٥ - ١١٧ . وراجع .
Dated specimens of Mohammedan art in the Metropolitan Museum
of Art, Part I (Metropolitan Museum Studies, ١٠٥ - ١٠٢)
(٣) أنظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٦٧

(٤) أنظر Magoni - Mantel d'art musulman ج ١ ص ٢٢٤ وشكل ١١٢

Herantage (انظر شكل ١٧٥) وفي بعض أبواب المساجد والمدارس، مما وفق الصناع فيه الى أدق الزخارف النباتية والهندسية مع أيجل الكتابات بالحظ الكوفي والنسخي والثلث .

وكان إقليم مازندران مشهورا بساتانه الواسعة وأخشابها الثمينة ؛ وقد عثر فيه على بعض تحف خشبية عريقة، معظمها أبواب وتريات عليها تواريج صناعتها وأسماء صانعيها^(١)، والكتابة في زخرفة هذه التحف المكان الأول .

ومن التحف الخشبية في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) مصراع باب من خوقند في فرغانة ومحفوظ الآن في المتحف المتروبوليتان^(٢) . وقوام زخرفته رسوم غائرة من الفروع النباتية والأرابيسك ويحف بها إطاران من فروع نباتية أقل منها عمقا في الحفر .

ومما ينسب الى القرن منه مصراعان من باب حشي ، عليهما « عمل على بن صوف البساساني » سنة ٩١٥ هـ (١٥٠٩ م .) ومحفوظان بالمتحف الأهلي في طهران (انظر شكل ١٧٦) ؛ ولكنا نرى في هاتين التحفتين — وفي غيرها من التحف الخشبية المنسوبة الى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة — برودا وحفاط يتذران بالخطاط صناعة الحفر في الخشب في ذلك العصر الذي سادت فيه فنون الألوان من سجاد وتصوير وخرف .

(١) A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٦٨ و ١٤٧٠

(٢) المصدر السابق ج ٣ ص ٢٦٢٢ وما بعدها و H. L. Rieu, no. Mazandaran and Astrakhan

(٣) راجع J. Rieu, The Book of Mohammedan Decorative Art ص ٩٤ وشكل ٤٢



وثمة صناعات فنية أخرى أتيج للإيرانيين أن ينفوا فيها؛ ولكن المجال يضيق عن إيمائها حقها من الدرس في هذا الكتاب .

فالخلى والجواهر كان لها شأن عظيم في الحياة الاجتماعية الإيرانية، ولا سيما في البلاط، وفي ملائم أهل الطبقة العالية؛ فلا يحب إن تخصص في صناعته مهرة الفنانين في ريجان وإصفهان وتبريز وسلطانية وغيرها من البلدان الصناعية في إيران، فصلا عن الفنانين الذين عكفوا على صناعة الأواني الفاخرة من الذهب والفضة وتزيينها بالجواهر وألبيا تستعمل في الحفلات وسائر المناسبات العظيمة . ومن تلك الأواني صحن ذهبي في مجموعة كارروى بك في القاهرة، يظهر به من التأثير الأوربي فيما عليه من رسوم الزهور والطيور بالمينا (انظر شكل ١٦٧) . وعلى هذا الصحن كتابة تدل على أنه هدية من فتح علي شاه إلى السياسي المستشرق الإنجليزي السير جورج أوصل Sir Gore Ouseley سنة ١٢٢٨ هـ (١٨١٣ م) . وفي وسطه رسم أمد تحته العبارة اللاتينية : رقم محمد جعفر .

والواقع أن قصور إيران لا تزال عامرة بالتحف الفخيلة التي ترجع إلى العرون الثلاثة الماضية، والتي تمتاز بمادتها الثمينة وصناعتها الدقيقة؛ ولكن تأثرها بالأساليب الفنية العربية، تأثرا يختلف مداه، يمحنا على اعتبارها تحفا تدل على النزوة والأبهة أكثر مما تدل على الذوق الفني والأساليب الرخيفة التي عرفت عن الإيرانيين في عصورهم الذهبية .

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى عرش الشاه اسماعيل الصفوي وإلى العرش المعروف باسم عرش الطاووس . أما الأول فمحفوظ الآن في استانبول ؛ وهو غاية في دقة الصناعة وجمال الزخرفة . والثاني في قصر جلستان بمدينة طهران ، وهو فخر جدا ويذهب كثير من العلماء إلى أنه صنع في القرن الثاني عشر بعد الهجرة (الثامن عشر الميلادي) من مواد العرش القديم الذي غنمه نادر شاه أثناء حروبه في الهند .

العناصر الزخرفية الإيرانية في العصر الإسلامي

لا ريب في أن الطرز الفنية الإيرانية التي ازدهرت في العصر الإسلامي زخرفية قبل كل شيء . وهي تشبه في هذا الميدان سائر الطرز الفنية الإسلامية عامة . والواقع أنها تشبهها أيضا في تجريد الموضوعات الزخرفية والعقد بها عن أصولها الطبيعية . في الجمع بينها وربطها وتوزيعها جماعيا وتوزيعا يتجلى فيه العقيد والبراعة والحسنة والابتكار بدون أن يؤثر ذلك في عناصر الزخرفة ذاتها فيجعلها محملة أو يسلبها اختلافها وانسجامها وتوافق أجزائها .

ونستطيع أن نقسم عناصر الزخرفة الإيرانية في الإسلام خمسة أقسام :

الرسوم النباتية والصور الأدبية والصور الحيوانية والزخارف الكتابية والزخارف الهندسية .

الرسوم النباتية

أما الرسوم النباتية فقد أتقنها الفنانون الإيرانيون ، ووفقوا فيها توفيقا كبيرا ، فكانت هذه الرسوم على يدهم أكثر مرونة وأقرب إلى الحقيقة الطبيعية منها في سائر الطرز الإسلامية . وقد نقل عنهم الفنانون في الطراز التركي العثماني هذه المهارة في رسم النباتات والأزهار . وحسبنا أن ندقق النظر في الزخارف النباتية ورسوم الزهور والأشجار في الصور التي خلفتها مدرسة هراة أو في الخزف والمنسوجات النخيلة المصنوعة في إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) ثم في القاشاني والخزف والمنسوجات المصنوعة بآسيا الصغرى في الوقت نفسه لتبين جمال العصر الثاني في الزخارف الإيرانية .

والواقع أن الزخارف النباتية الإيرانية بدأت منذ القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) في أن تكون مثالا صادقاً للطبيعة؛ وأصاب الفنانون أقصى حدود الحاح في هذا السبيل . ولعلهم تأثروا بالأصاليب الفنية الصينية التي تسربت إلى إيران على يد الممول وفي عصر الأسرات التي حلت بعدهم في حكم الشعب الإيراني .

ومن أهم الرسوم النباتية التي استخدمها الإيرانيون في زخارفهم الوريدات والمراوح النخيلية (باليت) واللوتس والشجيرات والرمان والأوراق ، ولا سيما من نبات شوكة اليهود . وطبعاً أن هذه الرسوم النباتية أصابها ما أصاب غيرها في سائر الطرز الإسلامية من تحوير عن أصولها الطبيعية وتنسيق « وتهذيب » stylisation ؛ ولكنها كانت في الطرز الإيرانية أوثق صلة بمناذجها الطبيعية . ومن أبداع الرسوم النباتية والهندسية في بداية العصر الإسلامي في إيران ما نراه في الزخارف الجصية الجميلة بمسجد نايين (انظر شكل ٢٥١) .

كما امتاز عصر الدولة الغزنوية بدقة الزخارف النباتية المكوّنة من العروق والسيقان المتدة في رشاقة واتزان يمثلان أبداع ما نعرفه في « الأرابيسك » .

وكان توفيق الإيرانيين عظيماً في استخدام الرسوم النباتية ورسوم الزهور وفي الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية ولا سيما في الصور وزخارف الخرف والسجاد . وفي عصر السلاجقة كان صناع التحف المعدنية يجمعون كثيراً بين الرسوم النباتية والزخارف الهندسية . ومن أعظم الرسوم النباتية شأنًا في ذلك العصر ورق المسب ونبات شوكة اليهود (الأكاتس) .

واستحدثت الفروع النباتية كثيرا في الزخارف الإيرانية كأرضية تقوم فيها عناصر أخرى آدمية أو حيوانية . وكانت رسوم الفروع الساتية في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) محلاة بالوريقات والزهور .

وقصارى القول أن الإيرانيين لم يهملوا العصر النباتي في زخارفهم ، وذلك على الرغم مما عرّفه عن سيادة العناصر الأخرى . والواقع أننا نستطيع أن نلاحظ بوجه عام أن الثقافة الفنية القديمة في البلاد التي قامت فيها الفنون الإسلامية كان لها أثر كبير في توجيه الزخارف الإسلامية فيها ، فنرى مثلا أن الطرز الإسلامية التي ازدهرت في الشام ومصر وشمالي أفريقيا والأندلس قد قامت على أنماض أساليب فنية هندية ورومانية ، فسادت فيها الزخارف النباتية والهندسية ، بينما قامت الطرز الإسلامية في العراق وإيران على أنماض الأساليب الفنية القديمة في هذين الاقليمين ، ولذا غلبت عليها الزخارف الحيوانية والادمية .

الصور الادمية

لم تكن البيئة والعادات تساعد الفنان الإيراني منذ الزمن القديم على معرفة الجسم الانساني ودراسته ورسمه وعمل التماثيل له ، كما أتيح للفنان الاغريق مثلا ، فقد ورثت إيران — كما ذكرنا — الأساليب الفنية التي كانت سائدة في بلاد العراق والحزيرة في الأزمنة القديمة ، وكان قوام الرسوم الادمية في تلك الأساليب الفنية هو تجريد الجسم الانساني ، واتخاذ رمزا وعنصرا للإيضاح والتفسير ، والدلالة على حلال الملك وعظمة الإله .

وقد مر بنا أن إيران كانت أكثر الأمم الإسلامية استخداما للصور
الآدمية في زخارفها ؛ ولكنا نلاحظ أن تلك الصور لها صفاتها الخاصة ؛
فالفن لا يقصد بها إلا التوضيح ؛ ولذا كانت في أكثر الأحيان رسما
تخطيطيا مجردا وملخصا ، وليس السبب في هذا ما نعرفه من كراهية التصوير
في الإسلام فحسب ؛ وإعنا الحق أن الإيرانيين لم يكتفوا بتلك الكراهية
إلى حد كبير ، وأنهم رسموا الصور الآدمية في الكتب وعلى التحف ؛
ولكنهم لم يتجهوا في رسمها اتجاها الأمم التي ورثت الفنون الكلاسيكية
والتخذت جسم الإنسان غرضا لذاته فقطه كما هو واحترمت قوانين الرسم
في تصويره .

وإن واقع أن الإيرانيين لم يكونوا على استعداد فطري لاتخاذ ذلك الاتجاه ،
ثم إن الإسلام لم يكن من شأنه أن يشجعهم على اتخاذه .

وفصلا عن ذلك كله فالتا ملاحظ أن نهاية العصر الكلاسيكي نفسه
شهدت اصمحلالا في الزخارف الآدمية وفي عمل التماثيل ؛ ولكن هذا لا يمنع
من أن الفن الملتني كان محتفظا بالزخارف الآدمية في بداية العصر المسيحي ،
كما يبدو في النقيضاء وفي الزخارف الحصية البارزة وفي الحلل . وتغير طابع
من البحث في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد وذلك في كل أقاليم البحر
الأبيض المتوسط ؛ فانصرف القوم عن عمل التماثيل المنفصلة المستقلة ،
وأقبلوا على النحت الرخوي ، وتدر وجود مناظر الكائنات الحية في الزخارف
المحفورة السورية . ولم يعرف الفن البيزنطي تقليد الطبيعة تقليدا صادقا
كالذي امتاز به الفن الإغريقي ، وبدأ القوم ينفقون في الرسوم الخيالية
والزخرفية ، ويؤثرونها على سائر العناصر .

وهكذا نرى أن الإسلام في زخارفه النباتية لم يكن شافيا وحارجا على منه التطور؛ وإنما سار في الطريق الذي افتتحته بزنطه، ثم اتخذه لنفسه حتى صارت الفروع النباتية المتصلة تنسب إليه وتعرف باسم « أرابسك^(١) » .

ومهما يكن من الأمر فقد كانت أكثر الصور الأدمية في الزخارف الإيرانية مستمدة من حياة البلاط، كرسم الأمير على عرشه وفي يده كأس ينبتا للشرب منها وحوله أتباعه والقائمون على قسائه بين موسيقى ومطرب وبهلوان، وكرسمه في الصيد مع أتباعه أو في القتال أو في لعبة الصوالة (البولو)، وغير هذا كله من الموضوعات التي عوا برسمها في الصور، والتي صرت بنا في الكلام على ذلك الميدان من الفن الإيراني .

وقد أقبل الفنانون الإيرانيون منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) على استعمال الرسوم التوضيحية ذات الصور الأدبية لتكوين منظر أو شرح أسطورة .

رسم الحيوانات

كانت آسيا منذ العصور القديمة أعنى القارات في استخدام الزخارف الحيوانية؛ بل إن الفن البيزنطي أخذ عن آشور وإيران جل ما استخدمه من حيوان في رسومه وزخارفه . ولا غرو فقد كان الفن الإيراني في العصور القديمة ثم في العصر الإسلامي غنيا جدا بزخارفه الحيوانية .

ولعل أكثر الحيوانات والطيور التي استخدمها الإيرانيون في زخارفهم هي الأسد والعهد والفزال والأرنب والطاووس والبط والخليل والباز والطار

(١) انظر Alois Riegl · Stilfragen ص ٢٥٩ - ٢٤٦

يسدلى من مفاره فرع سباني على الطريقة السامانية ، ثم الجمل والفيل^(١) ، فضلا عن الحيوانات الخرافية والمركة، التي تسربت الى إيران مع غيرها من الأماليب الفنية الصينية، كالتنين مثلا .

وقد كان طبعيا أن يرحب الإيرانيون بتلك الحيوانات الخرافية التي تتفق في تركيبها مع البعد عن الحقيقة الطبيعية، ذلك البعد الذي كان في أكثر الأحيان المثل الأعلى في الفنون الإسلامية عامة . ولذا أخذ الإيرانيون عن الشرق الأقصى كثيرا من تلك الحيوانات الخرافية، بدون التفكير في ما كانت ترمز إليه تلك الحيوانات في الصين؛ ونجح الفن الإيراني في طبع تلك الحيوانات بطابع إيراني وإسلامي ظاهر أولا في تفصيل رسمها ، وثانيا في وضعها متتابعة أو الواحد تجاه الآخر، أو في موقف ينقض فيها القوى على الضعيف، وما الى ذلك من أوضاع امتازت بها إيران في الرسوم الحيوانية. وقد كان لرسم أبي الهول شأن عظيم في زخارف القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي).

وكانت الرسوم الحيوانية الإيرانية في بداية العصر الإسلامي تشبه كثيرا رسوم العصر الساساني في الخفاف والقوة ، ولا سيما في رسم المعازل ، كما كانت تشبهها أيضا في اتساع التماثل والتوازن ورسم الحيوانات والطيور متواجئة أو متدبرة، أو رسمها متتابعة في شريط من الزخرفة^(٢) .

(١) وردت رسوم الجمل والفيل والغزال في الفن الساساني ؛ ولكنها كانت توضيحية ، ود تستخدم في الأهرامس الزخرفية .

(٢) تأثر الإيرانيون في زخارفهم الحيوانية بما كان عند قبائل اليب Stythia قديما ، في شمال الهضبة الإيرانية وبحوض روسيا ، من زخارف حيوانية ، ملوثة بالخفاف والقوة والاحتصار في الرسم . نرى M. Rostortzoff The Animal Style in South Russia and China المطبوع في برنسون Princeton سنة ١٩٢٩

وعلى كل حال فإن الإيرانيين لم ينعنوا في الزخارف الحيوانية بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا في العصور الذهبية التي تقدم الفس فيها، وفي الحقبات التاريخية التي تأثر في أثنائها بالأساليب الفنية أنصينية و رسم الحيوان والنبات .
 هذا وإسأ نستطيع أن نقول بوجه عام إن الزخارف الآدمية والحيوانية كانت في الطور الفني الإيرانية الإسلامية حقائق في سلسلة متصلة ؛ فصورة الإنسان أو الحيوان لم تكن مقصودة لذاتها ؛ ولكنها اتخذت موصو زخرفيا ، وكانت توصع في دوائر أو أشرطة أو أشكال هندسية أخرى ، متحدة أو متواجهة أو متدايرة ؛ وهي بعد ذلك لا تخرج عن المبدأين العامين اللذين يعرفهما في الفنون الإسلامية : مبدأ كراهية الفراغ والرغبة في تغطية السطوح والمساحات بالزخارف الكافية ، ثم مبدأ التكرار الضروري لتحقيق المبدأ الأول .

والواقع أننا إذا تأملنا الصحف الإسلامية المختلفة ، الإيرانية منها وغير الإيرانية ، من صحاح أو منشوجات أو خرف أو خشب أو تحف معدنية أو جلد أو حص ، رأينا في أغلب الأحيان موضوعات زخرفية مكونة من عناصر مجمعة في توافق وتوازن جدبا إلى جنب ، وتماز بأنها متبسطة غير بارزة ، وبأنها ذات ألوان شرقية في درجاتها وأنسجامها ، وبأن تخيال فيها شأنا عظيمًا ، وبأنها مكررة في أشرطة أو مناطق متعددة الأشكال .

الزخارف الكتابية

قامت اللغة العربية بين الأمم الإسلامية في العصور الوسطى مقام اللغة اللاتينية بين الأمم المسيحية . وأطع العرب في أن يفرضوا لغتهم على بعض

لأقاليم المفتوحة مثل مصر ، ولكهم في إيران لم يملحوا في القضاء على اللغة الإيرانية في كل طبقات الشعب ، وإنما تحول الإيرانيون إلى كتابة لغتهم بالحروف العربية . ولم يلبثوا أن استخدموا الكتابة في الزخرفة ، كما فعلت سائر الأقطار الإسلامية ، فالمعروف أن الحروف العربية تناسب بطيختها الأغراض الزخرفية كل المناسبة^(١) .

والواقع أن القوش الخطية من أعظم الزخارف شأن في الفنون الإسلامية . فقد انتشر الخط العربي نحو الإسلام وامتداده ووصل في زمن قصير إلى شمال زخرف لم يصل إليه خط آخر في تاريخ الإنسانية عامة . ولم نستخدم الكتابات على العاثر والتحف لتسجيل اسم صاحب التحفة أو مشهد البناء ، أو لبيان التاريخ أو للتبرك ببعض الآيات القرآنية أو العبارات الدعائية فحسب ، بل كان الفنان الإيراني ، كسائر الفنانين في الأقطار الإسلامية ، يستعمل الكتابة لذاتها مصرا زخرفيا في بعض شواهد القبور وفي الخزف والقاشاني والتحف المعدنية . ونستطيع أن نقول بوجه عام إن الفنانين الإيرانيين استخدموا الخطوط المستدرة كالخطين النسخي والثنت وعبرهما من الخطوط التي ابتدعوها ، كما استخدموا الخط الكوفي . والمعروف أن استعمال الزخارف الكتابية كان أكثر إنقاسا في الأقطار الإسلامية الشرقية منه في غربي العالم الإسلامي . وحسبنا أن أبدها ينسب إلى إيران وديار بكر .

(١) على سبب ذلك تكرر الحروف في معظم الأحيان من خطوط عمودية وأفقية يسهل وصل بعضها ببعض ، كما يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلا بظاهر وجه الحمل والاركان والاتصال .

وقد وفق الإيرانيون في الخط الكوفي وفي سائر الخطوط التي استخدموها إلى اتساع وجمال زخرفي عظيمين . ولا غرو فقد كان لخط الجميل عندهم مكانة عظيمة ، كما مر بنا في الكلام عن فنون الكتاب . كما أنهم صرّفوا أنواعا كثيرة من المخطوط الكوفية والمستديرة الحروف^(١) .

على أن الإيرانيين لم يضلوا على استخدام الكتابة في الزخرفة قبل القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) ، والزخارف الكتابية التي ترجع إلى هذا التاريخ نادرة في إيران ؛ وكلها بالخط الكوفي . والواقع أن الكتابة الكوفية كانت تلائم الطراز الزخرفي في ذلك العصر كما كانت تلائم الزخرفة في السجج والخشب والمعدن . وكانت الزخارف الكوفية يختلف بعضها عن بعض في هيئة الحروف من حيث الدقة والأناقة واتساع الحروف وحسن توزيعها ، وذلك بحسب مهارة الصانع والفنانين . ومن أبدعها شريط من الكتابة المنقوشة في صريح بيمارستان سنة ٤١٨ هـ (١٠٢٧ م) . وقد ظل الخط الكوفي مستعملا في الزخرفة الإيرانية إلى القرن الماضي ، حتى بعد أن تم استخدام المخطوط المستديرة منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وأقبل القامرون على إكسابها طابعا زخرفيا جميلا .

ولكن معظم الزخارف الكوفية عند الإيرانيين لم يكن لها طابع إيراني خاص ، ولم يكن الفرق كبيرا بينها وبين الزخارف الكوفية في سائر الأقاليم الإسلامية ؛ اللهم إلا في الثروة الزخرفية التي كانت تبدو غالبا في الأرصية التي

(١) كان الخطاط عجم الدين أبو بكر محمد الزائدي في القرن السابع الهجري يحرر نقده سبعين نوعا من المخطوط (انظر راحة الصدور للزائدي ، طبع محمد باقر في لندن سنة ١٩٢١ هـ ص ٢٨ - ٤١) .

نقوم عليها الكتابة ، كما نرى في قطعة السجج الإيرانية التي ترجع إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) والمحفوطة في مجموعة المزمور (انظر شكل ١٢٢) ، وكما نرى في شريط الكتابة الجصية الزخرفية في المسجد الجامع بقزوين ، وهي أيضا من بداية القرن الثاني عشر الميلادي (٥٠٧ - ٥٠٩ هـ) . وكانوا في بعض الأحيان يكون الآجر بالميا ويزينونه بصارات مكتوبة بالخط الكوفي المستطيل كما في المسجد الجامع بأصفهان ، واستخدموا هذه الكتابات الكوفية المستطيلة في المسبحة الخرفية ، كما في المسجد الجامع بمدينة يزد وفي المسجد الجامع بأصفهان .

وفي متحف اللوفر بباريس طبق نخري من صناعة سمرقند عليه كتابة « لخط الكوفي الجميل ربما كان نصها : « العلم أوله مر مذاقته لكن آخره أحلى من العسل السلامة » (انظر شكل ٧٦) ، وهو مثال لاتقان الزخرفة الكتابية وقوة تعبيرها وما يمكن أن يصل إليه الفنان فيها من توفيق عظيم ، ولا غرو فان بلاد التركستان الغربية انتحيت عتاج بديعة جدا من الخزف ذي الزخارف الكتابية ، ولا سيما في سمرقند ومخاري . ولعل ذلك من آثار الحضارة السامانية .

وقد صنع الخزفيون الإيرانيون في العصر الإسلامي عددا وافرا من القطع الخزفية ذات الزخارف الكتابية بالخط الكوفي البسيط ، والكوفي المزهر ، والخطوط المستديرة . والطاهر أن الصانع الذين كانوا يكتبون على

(١) راجع صورته ، شعب الخرفية في كتاب Pétard : La céramique

archaïque de l'Islam ؛ وانظر أيضا A Survey of Persian Art ج ٢

من ١٧٤٢ وما بعدها .

الخرف لم يتقوا دائما القراءة والكتابة ولم يعرفوا تماما ما كانوا يكتبون ، وإنما كانوا يقلونهم قولا . ويظهر ذلك جليا من الأخطاء التي نراها في رسم بعض الكلمات والمباريات ، حتى ما كان منها كثير الورد في تلك الكتابات مثل « عز و يمن لصاحبه » ، ولا غرو فقد كانت العربية لغة أجنبية عند الفانيين الإيرانيين .

ومما يجدر ذكره أننا نلاحظ استخدام الكتابة المستندرة الحروف في بعض أنواع الخرف الإيراني وغيره من الخف على نحو يشعر بأن العرص منها ليس زحريا تماما ، ولعل السبب في ذلك غرام الإيرانيين بالشعر ، وحرصهم في كثير من المناسبات على كتابة بعض الأبيات على النخبة الفنية ، وفصلا عن ذلك فإن بعض تلك الكتابات لا يقصد به إلا تسجيل تاريخ القطعة واسم صاندها ، كما نجد على بعض نجوم القاشاني التي تكسى بها الجدران . وأكثر ما ترى هذه الكتابات السجعية على الحرف المصنوع بإيران في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ومعظمها لا يختلف خطه عن الخطوط المستندرة الحروف والمستخدم في المخطوطات ، اللهم إلا في لوحات القاشاني الكبيرة ذات الأشرطة الكتابية البارزة ، فقد استعملت فيها خطوط سجعية محورة بعض التحوير ومختلفة عن الخطوط المستخدمة في المخطوطات .

وفي القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) بلغت الزخارف الكتابية عصرها الذهبي في إيران ، وظلت محتفظة بمكانة سامية حتى عصر الدولة الصفوية في القرن العاشر الهجري .

الرسوم الهندسية

أما الرسوم الهندسية فإنها أقل شأنا في الطرز الإيرانية منها في سائر الطرز الإسلامية^(١) ولعل ذلك راجع إلى غنى الطرز الإيرانية بالزخارف الآدمية والحيوانية والنباتية .

والمشاهد على كل حال أن الزخارف الهندسية في الفن الإيراني لم تتبع أوج عمرها إلا منذ القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وأنها كانت ملائمة جدا للزخرفة بقوالب الطوب وبالفسيساء الخزفية، فلا عجب أن أصبح لها شأن عظيم في العمارة، كما استخدمت أيضا في رسوم الصفحات المذهبة وفي زخارف الحشوات الخشبية، بينما أصاب الصائون ونظم المعادن بعد حدود التوفيق في الجمع بين الزخارف الهندسية والزخارف النباتية . أما في الخزف والمنسوجات فإن استخدام الزخارف الهندسية كان نادرا . وأساس الرسوم الهندسية في الفن الإيراني هو المثلث والمربع والدائرة . وقد أمدع القوم في وصل الزخارف وشبكها وإدخال بعضها في بعض .

ولكن أكثر الزخارف الهندسية التي نراها في الطرز الإيرانية، إنما تكون في زخارف العمائر، ففي ضريح الشيخ صفى الدين بأردبيل فسيء خرفية بها شبه حروف كوفية في أوضاع هندسية ، وترجع إلى القرن السابع الهجري

(١) راجع ما كتبه الأستاذ بورجوان J. Bourguin عن الزخارف الهندسية ، وكتابه *Les Elements de l'art arabe* المطبوع في باريس سنة ١٨٧٩ ، وانظر Antonio Prieto Vives : *La simetria y la composicion de los tra-* *citos musulmanes* في مجلة *Investigacion y Progreso* عدد ٣ من المجلد السادس ، الصادر بمadrid في مارس سنة ١٩٢٢ ص ٣٣ وما بعدها .

(نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر الميلادي) . وفي جدار إيوان بالمسجد الجامع في إصفهان أشكال متعددة الأضلاع في أوضاع نجمية وترجع إلى القرن الثامن الهجري (بداية القرن الرابع عشر) ؛ وتشبه كل الشبه ما كان معاصرا لها من الزخارف الهندسية في مصر . وفي السقف بشرفة القبة الصغرى في المسجد المذكور رسوم هندسية جميلة ترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) ، وتمتاز بأن أشكالها مكونة من خطوط أصلها أجزاء من محيطات دوائر، مما يكسب المجموعة كلها طابعا طريفا وجميلا باختلافه عن سائر الرسوم الهندسية التي ذاع استعمالها في الطرز الإسلامية .

وفي جيب سرخ بمدينة مراغة زخارف هندسية جميلة ، وقوامها رسم لصلب المعقوف ، وترجع إلى منتصف القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . وبالمسجد الجامع في يرد زخارف هندسية بارزة من الخرف والحص . وفصلا عن ذلك فالتناجد الأشكال الهندسية المختلفة في زخارف بعض التحف الخزفية ، ولا سيما منتجات مدينة ساوه في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) .

وطبيعي أيضا أن تستخدم الزخارف الهندسية في تذهيب بعض المخطوطات الثمينة ، ولا سيما المصاحف في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، كما يظهر في بعض أجزاء من مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية ، وقد كتبها وزعمها جده الله بن محمود الحمداني سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ ميلادية) للسلطان المنغولي الخانيو حدابنده . وأبعاد هذه الأجزاء ٤٠ × ٥٠ سنتمترا . وصفحاتها المذهبة غنية بزخارفها الهندسية الغربية في تنوعها ونضارتها .

وقد صرنا أننا لا إيرانيين استخدموا الرسوم الهندسية في الزخارف المحفورة في الخشب ولا سيما في التوابيت والصناديق وما إلى ذلك .

وتتميز الزخارف الهندسية الإيرانية المتقنة بأنها أكثر اتزاما وتنوعا وأعظم تركيزا من الزخارف الهندسية في الطرز الإسلامية الغربية كالطرز المغربي الأندلسي والطرز المملوكي المصري . وقد تكون الأولى أقل تعقيدا من الثانية، ولكنها تدل في أعظم الأحيان على عمق تفكير هندسي وعلى مسحة عميقة نبرز المسحة الآلية المملة التي نراها في بعض الرسوم الهندسية المغربية، على أن هذا لا يصدق إلا على النماذج الجيدة من الرسوم الهندسية الإيرانية، أما الأنواع العادية فلا تختلف كثيرا عما نعرفه في إيران وبلاد المغرب .



والمشاهد بوجه عام أن الزخارف الساسانية لم تتغير في العصر الإسلامي إلا تدريجيا . وبسرعة تختلف بحسب المادة وبحسب الموقع الجغرافي المحلي في إيران ، فالمعروف مثلا أن المقاطعات الشرقية كانت أكثر محافظة على الروح الإيرانية، بينما كانت المقاطعات الغربية مرتما أكثر خصوبة وأعظم استعدادا لقبول الأساليب الغريبة المأخوذة من بلاد الجزيرة ومن سورية ، وهي الأساليب التي لها بالقنوك الكلاسيكية في البحر المتوسط علاقة وثيقة .



ولا يفوتنا قبل انتمام الكلام عن العناصر الزخرفية في الفن الإيراني الإسلامي أن نشير إلى موضوع زخرفي سمي في الاصطلاح الفني « تشي » . وقد أخذ الإيرانيون عن الفن الصيني . وهو زخرفة اسفنجية الشكل، ولعلها

كانت في الشرق الأقصى رمزا لعنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق، ثم اقتبسها الفنون الإيرانية فيما اقتبسوه من الأساليب الفنية الصينية . وتظهر هذه الزخرفة جليا في السجادة الحرير الموشاة بالذهب والفضة والتي أهداها سمو الأمير يوسف كمال إلى دار الآثار العربية ؛ فإن في هذه السجادة منطقة وسطى وحولها خمسة إطارات أو مناطق غير متساوية في العرض ، وأولها من الداخل مزين بخطوط متعرجة على شكل السحب الصينية التي نحن بصددتها الآن^(١) .



يق علينا في ختام هذا الفصل أن نشير إلى ميزة في الزخارف الإيرانية في العصر الإسلامي، بل في الفنون الإسلامية عامة ، وهي أن الأساليب الفنية الإسلامية لم تعد تمحى إلى حد كبير طابع الملك والأمير والسلطان كما كانت الفنون الإيرانية في العصور القديمة ، ولم تعد مطهرا من مظاهر الدين والعبادة كما كانت تلك العنود نفسها وكما كان الفن المصري القديم ؛ وإنما أصبحت في معظم الأحيان فردية وشعبية ودينية^(٢) ؛ ولكن الطراز الإيراني في الإسلام احتفظ بقسط من ذلك الأسلوب القديم أكبر مما احتفظت به سائر الطرز الفنية الإسلامية، التي لم تتأثر بما كان للملك في إيران القديمة من مكانة شبه إلهية .

(١) انظر الدليل الموجز لمرومات دار الآثار العربية (تأليف فيث رزحة ترك محمد حسن) ،
الطبعة ٢٥

(٢) ولكن هذا لا ينفي أنها كانت ملكية أرستقراطية في أبعادها على نصيب الأمير
وكبار الدولة .

تأثير الفن الإيراني الاسلامي على الفنون الأخرى

لسنا نريد هنا أن نتحدث عما كان للفنون الإيرانية من شأن عظيم في المصور القديمة، وعما نقلته عنها سائر الفنون قبل الإسلام، فإن هذا ميدان واسع، لسنا نريد منه في هذا المقام إلا أن إيران كانت مد القدم مصدرا لكثير من الأساليب الفنية التي قمتها المدينيات الأخرى، وأن انتشار الفن الإيراني لم يبادل به أو يفقه إلا انتشار الفن المصري، وأن العلاقة بين إيران وبيزنطة كان لها في ميدان الفنون صدى عظيم الشأن.

والحق أن إيران لم تفقد في العصر الإسلامي هذه المكانة، ولا سيما في صناعة المسوحات، ولم يكن الإيرانيون أساتذة الفن للأقاليم التي خضعت لهم سياسيا فحسب، بل امتد تأثيرهم إلى مصر واثام وصقلية وبعض الأقطار الأوروبية.

أما الأقاليم التي كانت حاضعة لحكمهم حينئذ من الرمان، والتي طمعت الفنون فيها بطابع إيراني ظاهر، فأهمها بلاد القوقاز، التي سادت بها الثقافة الإيرانية على الرغم من الأجسام المختلفة التي كانت تسكنها، والواقع أن السعاد والتحف المعدنية والحزبية والقاشاني وما إلى ذلك من الآثار الفنية التي كانت تصنع في القوقاز لا تختلف كثيرا عن منتجات إيران، وقد يصعب تمييزها عنها على غير ذوي الخبرة في الفنون الإسلامية. ولم يكن هذا التأثير الإيراني في الأساليب الفنية في القوقاز مدفوعا في التحف فحسب، بل كانت

(١) راجع J. Monnier : L'Art du Caucase، الطبعة الثانية في بروكسل سنة ١٩١٧.

بعض العماثر القوقازية تشهد بامتداد الأساليب المعمارية الإيرانية إلى تلك البلاد .
 وحير مثل عل ذلك كله قصر الخان في مدينة باكو وقد شيد في القرن العاشر
 الهجري (السادس عشر الميلادي) ، ثم لوحات القاشاني التي كانت تزين بها
 جدران العماثر ولا سيما المساجد . فضلا عن التحف المعدنية التي اشتهرت
 بصناعتها بلاد القوقاز والتي لم تكن تختلف كثيرا عما كان يصنع في إصفهان .

أما آسيا الصغرى فقد كانت في عصر السلاجقة إقبيا من امبراطوريتهم
 كما كانت إيران نفسها . والواقع أن الفن في بلاد الجزيرة وى بلاد الأناضول
 كان منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) متأثرا بالفن الإيراني
 كل التأثير . ولما انقضت تلك الأقاليم عن إيران على يد الأتراك العثمانيين
 لم تنقطع صلتها الفنية والثقافية بإيران ؛ فالخرف الذي كان يصنع في اسنك
 والذي ينسب خطأ إلى رودس ، والدجاج الثمين الذي كان ينسج في آسيا
 الصغرى ، والسجاجيد التركية التي كانت تشبه في اللون والزخرفة السجاجيد
 المصنوعة في شمالي إيران ، وما إلى ذلك من التحف الفنية التي تنسب إلى
 الطراز العثماني ، كل هذه كانت تحمل في ثناياها الأساليب الفنية الإيرانية ،
 وتشهد بأن هذا الطراز العثماني يمت للطرز الإيرانية بأوثق الصلات^(١) .

ولا غرو فقد كان الصنائع الإيرانيون يرحلون إلى تركيا لكسب العيش
 والوصول إلى الشهرة والعمل في بلاط السلاطان أو الاشتغال بتصميم بعض
 العماثر وزخرفتها . ولستأ ننسى أن الذي شيد المسجد الأخضر في روسة كان

(١) يلاحظ في هذا الصدد أن استخدام اللون الأحمر الطامس على أرضية بارزة قليلا
 أملوب في كان موجودا في الخزف الإيراني المصنوع في ساوه في القرنين التاسع والعاشر بعدد
 المهمة ، كما وجد في الخزف التركي المصنوع في اسنك منذ القرن العاشر الهجري .

مهندسا إيرانيا من تبريز . فضلا عن ذلك فقد كان الأتراك العثمانيون في حروبهم مع الأسرة الصفوية في إيران يحرصون على الاستفاح بخدمات الأسرى الذين كانوا يتقنون ما من الفنون أو يلمون بأحدى الصناعات الدقيقة .

بل إن الدولة العثمانية ، بما كان لها من علاقات بالدول الأوروبية ، كانت طريقا انتقلت بواسطته الأساليب الفنية الإيرانية الى حرة البحر المتوسط وإيطاليا وسائر الدول الأوروبية^(١) .

وقد كانت آسيا الصغرى واسطة لنقل بعض الأساليب الفنية الإيرانية الى أوربا قبل قيام الدولة العثمانية ؛ فقد استطاعت يزنطة أن تنقل الحرف الإيرانية التي عرفت اليوم باسم حرف « جبرى » ، وأنتجت نوعا من الخزف يشبهه في الزخارف وفي اللون ، ثم نقلت إيطاليا عن يزنطة هذا النوع الجديد ، وتطورت هذه الصناعة حتى تمحصت في القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) عن الخزف المصنوع في مدينة أورفيتو Orvieto .

وقد كانت الأساليب الفنية في أفغانستان شرقا وفي التركستان شمالا جزءا من الأساليب الفنية الإيرانية . كما أن الطراز الإسلامى في الهند قام على اكتاف المصورين الإيرانيين . الذين كانوا يعملون في البلاط الإمبراطورى ، والذين كانوا المثل الذى ينسج على منواله تلاميذهم من الهود ، والواقع أن

(١) راجع H. Glück Kunst und Künstler an den Höfen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst (Historische Blätter, Herausg. von Staatsarchiv Wien. I, 1921) ص ٢٠٢ — ٢٢٢

« أجرا » و « لاهور » و « دلهي » وغيرها من المدن الهندية كانت مرادفة بالصنائع الإيرانية ، يحرص الجميع على الانتفاع بمواهبهم ^(١) .

أما أثر إيران في الطراز الإسلامي العباسي فقد أشارنا إليه في أول هذا الكتاب . والمعروف أن سداد كانت في العصر العباسي من أعظم مدن الدنيا ، كما كانت معينا واسعا للثقافة والعون الإيرانية ؛ وكان الفناون الإيرانيون يعملون في تجميلها بالبرق الفخمة والتحف النفيسة ، ويمكن أن يتبين الأساليب الفنية التي انتقلت منها إلى سائر الأقطار الإسلامية ، والتي لاقت في أقاليمها الأصل ، ومن ذلك العقد المذهب ؛ فإن كثيرين من العلماء يظنون أنه نشأ في العراق ثم نقله المماريون في الشام ومصر وجرى رودي وصفية ، ونقله الوردنديون من الجزيرة الأخيرة إلى فرنسا وإنجلترا . وكذلك الحشوات الخشبية في المبر المشهور بجامع الفيوان يرجع أصلها من صناعة نائين إيرانيين في سداد ^(٢) .

وقد تأثرت بعض الطرز الإسلامية في مصر والشام بالأساليب الفنية الإيرانية . وكان أكثرها تأثرا في هذا الميدان الطراز الفاطمي ؛ فإن الزخارف المحفورة في التحف الخشبية الفاطمية ، والرسوم الباتية والحويية التي ترين الحرف ذا البريق المعدني ، وأشكال التحف المعدنية وزخارفها ، والصور التي

(١) H. Goetz : The genesis of Indo-Muslim civilization : (١) في مجلة Arts Islamica ح ١ (سنة ١٩٣٤) ص ٤٦ - ٥٠ ؛ وانظر أيضا : A. Pope Some interrelations between Persian and Indian Architecture في lecture Indian Art and Letters ح ٩ (سنة ١٩٣٥) ص ١٢١ - ١٢٥ (American Institute for Persian Art and Archaeology, Report Series No. 6) . (٢) راجع صفحة ١٧

(٣) J. Strzygowski : Early Church Art in Northern Europe ص ٧٦ .

رسمت في العصر الفاطمي مثل صور الجسم الذي كشفته دار الآثار العربية
بجهة أبي السعود جنوب القاهرة، وما إلى ذلك من التحف الفاطمية، كل
ذلك يدل على التأثير القوي الذي كان ليران على الأساليب الفنية الفاطمية^(١).

وكذلك أعجب الفايون في الشرق الأقصى بالأساليب الفنية الايرانية .
وكان تبادل الهدايا والتحف بين ملوك الصين وإيران سببا في انتشار بعض
الزخارف الايرانية في فنون الشرق الأقصى . وقد كان إعجاب ملوك الصين
بالتحف الايرانية شديدا حتى كانوا يضمونها إلى أهم التحف الصينية التي
كانوا يحتفظون بها بين كنوزهم الفنية المعبدة . والواقع أن الصلة الثقافية
بين الصين وإيران قديمة، وقد ترجع إلى ما قبل العصر الحثاني . وقد لوحظ
أن الديانة البوذية، حين انتقلت من الهند إلى الصين مارة بوسط آسيا الذي
كان مشبعًا بالثقافة الايرانية، تأثرت بهذه الثقافة إلى حد كبير .



ولسا نجهل أن الأساليب الفنية الايرانية وما تفرع منها في الطرازين
تركى والفاطمي أثرت على فنون العرب في بعض الميادين، كما أثبت ذلك
علماء الفنون والآثار من غربيين وشرقيين .

والآلات الملكية الايطالية والأوربية — كالأسطرلاب مثلا — نقلها
الأوروبيون عن نماذج إسلامية صنعت في إيران أو في إسبانيا الإسلامية، وكذلك
الأواني التي كان الفرس الأوروبيون يستعملونها في العصور الوسطى ويسمونها

(١) انظر كتاب « كنوز الفاطميين » ص ١٠٥ و ١٥٧

(٢) راجع B. Laufer - Sino-Iranica المطبوع في شيكاغو سنة ١٩١٩

«اكوامانيل» ويصنعونها على أشكال الحيوانات والطيور كانت مأخوذة عن نماذج إيرانية وفارسية .

والأواني الخزفية ذات البريق المعدني تعلم الايطاليون صناعتها من الأندلس ، التي كانت قد أخذتها عن الشرق الأدنى ولا سيما إيران . وكذلك التحف العاجية المصنوعة في صغية تأثر صانعوها بالأساليب الفنية في الطرازين الفاطمي والإيراني . والمنسوجات الإيرانية والتركية والفاطمية كان لها أثر كبير على زخارف المنسوجات في صقلية وحبوب إيطاليا . أما صناعة السجاد فإنها تكاد تقوم على أسس إيرانية . وقد مرر بنا أن بعض المصورين الإيطاليين والألمان في القرنين الخامس عشر والسادس عشر عند الميلاد أقبلوا على رسم السجاجيد والألحفة وبعض التحف الإسلامية الأخرى في لوحاتهم^(١) . والأساليب الفنية في التجليد عند الإيطاليين منذ عصر النهضة لم تنج من تأثير الأساليب الإيرانية في هذه الصناعة .

وعرفنا فضلا عن ذلك أن طائفة من الفنانين الإيرانيين في صناعة المعادن رحلوا إلى البندقية ، وكان تأثيرهم عظيما في صناعة نطعم البرونز بالفضة والذهب . كما أن « ألبومات » الزخرفة في عصر النهضة بأوروبا كانت تشمل على جزء وافر من الزخارف الإسلامية ، ولا سيما الإيرانية .

(١) G. De Her : Les influences orientales dans la peinture

tosane (باريس سنة ١٩٢٤) .

(٢) انظر « تراث الإسلام » ، الجزء الثاني في الصور المربعة والتصوير والعمارة (لجنة

الجامعيين لقصر العلم ، في مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٢٦) ، وراجع المقدمة التي كتبناها لترجمة هذا الجزء .

وقد ثبت عدا ذلك أن إيران كانت على اتصال وتيسق بشمال أوروبا في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)^(١) ووجدت في بعض أطلال شبه جزيرة اسكندناوه قطع من العملة الإيرانية وكأس من الفضة ، كما ثبت أن الزخارف المحفورة على بعض تلك التحف الشمالية متأثرة بالأساليب الفنية الإيرانية^(٢) .

والواقع أن بعض العلماء يذهبون الى أن اتصال شمال أوروبا في نهاية القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) بشمال آسيا وبإيران والهند كان أوثق من اتصاله بمجنوبي أوروبا نفسها ، وأن الأساليب الفنية المستمدة من الفنون الاغريقية والرومانية والمسيحية لم تغلب على الأساليب الفنية الآسيوية الأصل في الفنون الشمالية الا بعد بداية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) .

وعلى رأس الذين بحثوا في الاتصال الفني بين آسيا والشعوب الشمالية الأستاذ جوزيف ستريخوفسكي ، الذي نسب الى إيران قسما وافرا من أصول

(١) T. J. Arne : La Sibirie et l'Orient "Archives d'Études

Orientales, 8, 1914" ص ١٤ - ١٧

(٢) Strzygowski : Les problèmes soulevés par la nef : اظفر :

Cahiers d'Art و d'Osberg et sa cargaison d'œuvres d'art ج ٥ (١٩٣٠) ص ١٢١ - ١٢٨ و Strzygowski : Altai-Jean ص ١٠٧ ؛ Die Welt و E. Kubnel Nordische und islamische Kunst في مجلة als Geschichte (١٩٣٥) ج ٦ ؛ وراجع أيضا مقال الدكتور كوبل Kubnel من ص ٥٦ الى ٦٧ في كتاب Der Orient und War الذي صدرته الجمعية الألمانية الشرقية في برلين سنة ١٩٣٥ .

الفنون المسيحية والذي كان شديد الإيمان باتصال الثقافة الفنية بين إيران وشمالي آسيا وشمالي أوروبا . ومما كتبه في هذا الصدد :

" In my studies on the origin of Christian art, it was in Asia, in the art of Iran, that I first discovered a powerful rival to the culture of Greece and Rome, and it is from that country, situated on the southern part of Northern Asia, that the art known to us as mediaeval, was derived. Later, however, I saw that this Iranian world was closely related to the North of Europe, and that to understand the one it was necessary to be acquainted with the other."



ولا شك في أن بعض الأساليب المعمارية الإيرانية تسربت إلى مصر والشام ثم إلى صقلية وبعض الأنحاء الأوربية الأخرى . والواقع أن أحد المؤلفين الغربيين واسمه رسل سترجيس Russel Sturgis قد عرف بقوله إن تأثير بعض عناصر العمارة الإيرانية على عمارة أوروبا إبان العصور الوسطى يكاد يعدل تأثير العمارة الرومانية نفسها .^(٢)

وليس هذا بعريب، فقد استطاع المسلمون في الأقاليم التي فتحوها أن يؤثروا في الأساليب المعمارية، فبدأت في التطور السريع حتى أصبحت هناك طرز معمارية إسلامية تختلف باختلاف الأقاليم الإسلامية؛ ولكن لها شخصية

(١) انظر : Early Church Art in Northern Europe : I. Strzygowski

ص ١٤٢ . ومع ذلك نعتقد بأن هذه العمارة صحبته إلى حد كبير كان عليها أن تذكر أن سترجيفسكي عرف بين مؤرخي الفنون الشرقية بأرائه الخريفة في تاريخ الفنون .

(٢) انظر : Russel Sturgis : A History of Architecture ج ٢ ص ٥٨

ظاهرة وصفات مشتركة، تجمعها على الرغم من تعدد أصولها . وكما كانت هذه الطرز المعمارية الإسلامية ولادة الأساليب المعمارية القديمة . فقد استطاعت أيضا أن تؤثر على العمارة في العصور الوسطى ، ولا سيما في الأصقاع التي امتد إليها يعود المسلمين السياسي أو الثقافي كصقلية والأندلس وحبش وفرنسا وحبش إيطاليا والبلقان وجزر البحر المتوسط والأصقاع الإسلامية في أفريقيا وجزائر الهند الشرقية .

وقد اقتبس الغربيون أثناء الحروب الصليبية بعض الأساليب المعمارية في سورية ومصر . ولم يكن كل ما اقتبسوه سوريا أو مصريا بحتا ، فالمعروف أن العمارة الإسلامية في العراق ومصر والشام تأثرت ببعض الأساليب الإيرانية منذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) .

وكذلك يلاحظ أن المقد الانجيزي التودوري في البناء لا يختلف كثيرا عن المقد الإيراني ، المذهب الذي انتهى انحنائه بخطين مستقيمين ؛ كما أن بعض الأساليب المعمارية التي استخدمت في السقوف والقباب بأوروبا في العصور الوسطى ربما كانت مأخوذة عن إيران والشرق الإسلامي .



وإذا أردنا أن نتبين تأثير الفن الإيراني في سائر الفنون ، ولا سيما الفربية منها ، لا يجب أن نقف عند الأساليب الفنية نفسها ؛ وإنما يجدر بنا أن نقف على أن كثيرا من المثل العليا في الفنون الفربية ، من أمانة ودقة وتمثيل في الرسوم والزخارف ، ترجع إلى أصول إيرانية .

ومضلا عن ذلك كله فإن بعض الفنانين الأوروبيين في بداية القرن الحالى
 جذبهم الأساليب الفنية الإيرانية ، فتأثروا بالألوان الصور الإيرانية ، وأدخلوا
 في آثارهم الفنية عناصر تدل على نزعتهم في التأثر بالمحيط الفن الإيراني ورعيتهم
 في الخروج عن المألوف من قواعد الفنون الأوروبية ، التي لم تكن تتطور
 وتتغير إلا بقدر وبيط .

فالمصور الفرنسي هنري ماتيس Matisse ، الذي اشتهر بأساليبه
 المعجبة في مزج الألوان واستخدامها ، وبثورته على الترمات الفنية التي
 سادت في بداية هذا القرن ، كان من المعجبين بالفن الإيراني ، وكانت لديه
 مجموعة نفيسة من التحف الإيرانية ، وقد اعترف بتأثير بعض الأساليب الفنية
 الإيرانية على فنه . كما أن بعض النقاد الأوروبيين كانوا يشبهون لوحاته الفنية
 بالصور الإيرانية أو الهندية وبالصور المذهبة في مخطوطات المصور
 الوسطى .

وكذلك المصور والخفصار الانجليزى فرانك براينغوين Brangwyn الذى
 ولد سنة ١٨٦٧ وبدا حياته الفنية برسم الصور الخائطية ، اعترف أيضا بفضل
 المثل العليا في الفن الإيراني على أساليبه الفنية العامة ، ولا سيما في المناظر
 الشرقية التي كانت يرسمها في بعض الأحيان .

والمصور الهولندى ماريوس باور Marius Bauer ، الذى ولد
 سنة ١٨٦٤ ، زار تركيا والهند ومصر وأتيح له أن يعجب بفنون إسلامية وثيقة
 الصلة بالفن الإيراني ، فلا عجب إذا رأينا في بعض رسومه روحا إيرانية قرت بها
 إلى قلوب الهواة في هولندا .

والمصور الانجليزي وليم روتنشتاين William Rothenstein ، الذي ولد سنة ١٨٧٢ وعين في سنة ١٩٢٠ مديرا للكلية الملكية للفنون في سوث كنسجتق ، محمد الى الفن الإيراني فاستوحاه بعض الأساليب الفنية التي أكتسبت صوره نصارة ظاهرة .

أما المصور الجزائري المعاصر ، محمد راسم ، فقد أفلح في أن ينسج في صوره على موال الصور الإيرانية في المخطوطات الفنية . ومع أن له دراية واسعة بالتصوير العربي ، فقد اختار أن يتبع الأساليب الفنية الإيرانية ، وأن يكون فيه زخريا قبل كل شيء ، وإلا يستخدم بطل والضوء على الطريقة الغربية إلا بقدر . وقد أصاب في ذلك كله نجاحا كبيرا ، حتى قال الأستاذ جورج مارسيه Marguin ، في خطته بمعرض الفنون الوطنية بالجزائر (٥ مارس سنة ١٩٣٧) إن نهضة عظيمة أحييت فن التصوير الإسلامي بفضل هذا الفنان ومن تأثروا به من تلاميذه والمعجبين بأسلوبه الفني .



والواقع أن جل النزعات الحديثة في الفن يبدو فيها رجوع الى بعض مبادئ الفن الإيراني ، وانكنا لا نزع أن كثيرين من الفنانين المحدثين قد تأثروا بالفن الإيراني ، وإما الحق أن بعدم عن الأصول الفنية الكلاسيكية بكسب آثارهم الفنية طابعا شرقيا الى حد ما ، وحسبنا أنهم لا يمتنون الآن بأن تكون الصورة مثالا صادقا للطبيعة المتقولة عنها ، بل يقنعون بالعكس والمنظر العام وشيء من الشبه بين « الأصل » والصورة .



وصفوة القول أن إيران تتيح لها ، بفضل موقعها الجغرافي ، أن تكون حلقة الاتصال بين المدينتين الشرقية القديمة والمدينتين الغربية ، فكان لها في تاريخ العمارة شأن عظيم ، وتسربت أساليبها الفنية إلى الشرق الأقصى وإلى وسط أوروبا وجنوبها وإلى البلاد الشمالية المحيطة ببحر البaltic ، وذلك بفضل التجارة في وسط آسيا والمحيط الهندي والبحر المتوسط وطرق التجارة من روسيا إلى البلاد السكندنافية ، فضلا عن الهدايا التي كان الملوك والأمراء يعنون بتبادلها نفرا بصناعات بلادهم وإبقاء للعلاقات الودية بينهم .

خاتمة

رأينا في الصفحات السابقة كيف تطور الفن الإيراني في الإسلام
والعراق، في شيء من الاختصار، بالمبادئ المختلفة التي أظهر فيها الإيرانيون
عقريتهم الفنية . وبود الآ أن نختم حديثنا بلمحة عامة عن سمات
هذا الفن .

ولعل أول ما يلفت النظر في العائروالتحف الفنية الإيرانية ما فيها من
عظمة ونفاسة، ولكنها عظيمة ممتازة، ومشربة بالدقة وحسن التوفيق والبراعة
والتوفيق في الاختيار، فإن الشعب الإيراني شعب ذو مزاج رقيق في فنه
وأدبه وحياته الاجتماعية . والذين يهمون مقام قصائد حافظ ورباعيات
الخيام وقصص سعدى في الأدب العالمي يمكنهم أن يعرفوا مكانة الفن
الإيراني بين سائر الفنون، وأن يدركوا ما يمتاز به من أرسن فراحية، قوامها
الرفقة والابداع والالتقان .

وفصلا عن ذلك فالإيرانيون شعب فنان ذو عريضة روحية قوية، ولذا
يكاد الفن يشمل كل ما يستخدمه الإيراني في حياته، بل إن الصانع العادي
لا يبتغ في منتجاته بنصيب قليل من جمال الفن ورونقه .

والإيرانيون يحبون الزهور والحدائق، ولا يعملون الحديث عنها في أدبهم
وشعرهم، وهم بعد ذلك يتحدثونها عنصرا أساسيا من عناصر الزخرفة
عندهم .



والفنون الإيرانية في الإسلام أكثر الطرز الإسلامية تماسكا ووحدة .
وحسبك أن توارن بين الطرز الفنية في مصر : الطولوني والفاطمي والمملوكي ،
لتدرك أن الفرق بين كل منها والذي يليه أكبر من الفرق بين الطراز السلجوقي
والطراز الإيراني التتوي والطراز الصفوي .

أجل ، إن البناء أو النخبة المصرية الإسلامية لها دانيتهما في كل المصور
وإنما نستطيع أن ندرك لأقل وهلة أن القطعة الفنية من منتجات مصر ؛
ولكننا نشعر أن المأثر أو النخبة الإيرانية أشد وحدة ، وأن غير الأشخاص ،
إذا نسبوها إلى طراز آخر ، قائما ينسبونها إلى طراز متأثر الفن الإيراني كل
التأثر كالطراز العثماني أو الطراز الهندي .

وقصارى القول أن الطرز الفنية الإيرانية عظيمة التماسك ووافرة
الاستقلال عن غيرها من الطرز الإسلامية التي لم تتأثر بالأساليب الفنية
الإيرانية ، بيد أن الطرز الإسلامية جميعا ، في إيران وفي مصر وفي سائر الأقطار
الإسلامية ، مشتركة في صفات عدة هي التي تكسبها الطابع الإسلامي .



فالفن الإسلامي عامة فن غير شخصي ، والعنان المسلم في إيران ومصر
وإفريقية والأندلس والشام وتركيا لا يعمل على أن يعبر عن الطبيعة أو عن
الحقيقة أو عن شعوره تعبيرا خاصا يميزه عن غيره من الفنانين ، ولا يلت
وجوده باتخاذ طريقا خاصا وأسلوبا معيناً عنه ؛ وإنما نراه في أكثر
الأحيان يتبع السبيل المألوف ويقتفى أثر الأقدمين ويسير على الأساليب

الفنية الموروثة . والفنان الماهر يفوق غيره في إتقان الرسم أو الزخرفة ؛
ولكنه قل أن يتدع شيئا جديدا . ولعل هذا أكبر سبب في أن أكثر
التحف الإسلامية مجهولة الصانع ، ونحن حين نعجب بهذه التحف قل أن
نذكر في صانعها ، لأنها جرة من كل : هو انطوار الذي تنسب إليه ؛ ولأننا
نستطيع أن نعرف البلد الذي صنعت فيه والعصر الذي ترجع إليه ؛ ولكن
صانعها لم يترك لنا من شخصيته ما يساعد على تسجيل اسمه لنا ، وما يبعث فينا
الشوق إلى معرفته . أحل ، إن هناك حالات شادة ؛ ولكها تثبت القاعدة
كما يقولون ، والفنان إذن وسيلة وأداة ؛ ومتجاته لا تدل عليه ؛
ولذا لم يكتب المسلمون في تاريخ حياة انصاريين حتى أنت اذا عثرنا على اسم فنان
لم نجد عنه في كتب التاريخ والأدب ما يمكننا أن نتبين منه بيئته والعوامل
التي أثرت في فنه . والحق أن البون شامع بين حال الفنانين في تاريخ العرب
ونصيبهم في الشرق الإسلامي ، فاللغات الاغريقية واللاتينية ثم اللغات
الأوربية عية بم فيها من مؤلفات في تاريخ الفنايين ودرس البيئة التي عاشوا
فيها والعوامل المختلفة التي أثرت في فونهم . بل إن بعض مؤرخي الفنون
يكرسون حياتهم العلمية لدرس فنان من الفنانين وإماعة اللثام عن كل دقيقة
صغيرة في حياته وفي آثاره الفنية . أما في الإسلام عامة فان نصيب الفنان
من العناية كان ضعيفا هينا .

والواقع أن الفنانين في الإسلام لم يفتنوا بمشحاتهم من ناحية الخدمة
والإبداع ؛ فكانوا في معظم الأحيان لا يكتبون على تلك التحف أسماءهم ،
ولم يشعروا بلزوم ذلك ولم يفكروا فيه ؛ كأنهم كانوا يعلمون أنهم في الغالب
صناع وليسوا فنانين .

ولا ريب في أن هذه الصفة من صفات الفنون الإسلامية عبر واضحة لكثيرين من المشتغلين بالفنون ؛ وحسبك أن أحد الزملاء كتب العبارة الآتية في مقال عن « بدائع الفن الإيراني » :

« وطاهرة من أهم ظواهر الفن الإيراني وحدة معانيه في جميع نواحي الفنون وفي جميع عصوره التاريخية . « لفنون الإيرانية مجموعة لها شخصية متحدة تتلشى من ورائها شخصية الفنان . وإذا كنا لا نعرف إلا القليلين من رجال الفن الإيراني ، فنلك لأهم كانوا يدجون شخصيتهم في شخصية قومية أصلى ، وكانوا يستفدون أهم إنما يعملون لمجد سائله لا لمنفعة شخصية » .

وفي رأينا أن الزميل الفاضل لم يكن موقفا كل التوفيق في الجزء الأخير من هذه العبارة ؛ لأن الواقع أن قلة الإمصاعات في الفنون الإسلامية وبذرة اليباقات عن الفنانين ترجعان إلى طبيعة الفن الإسلامي في قلة الإبداع والابتكار ، وفي اتباع المبادئ مجموعة من الأساليب الفنية الموروثة ، كما ترجعان إلى أرمستفراطية الفنون الإسلامية وإلى أن الأمير أو النرى الذى يشيد له البناء أو تصنع له التحفة الفنية يأبى أن يسود اسم المهندس أو الفنان ، ويحرص على أن يكون المفضل كل المفضل لشخصه بوصفه المنعق على تشييد البناء أو صاحب التحفة^(١) .

ولكن لا يفوتنا أن مذكر أن الطرز الإيرانية هي أحمل الطرز الإسلامية بالحالات الشادة عن القاعدة التى يترجهاها في السطور السابقة . وذلك لأن

(١) راجع مقالا عن « مصاعف الفنانين في الإسلام » بحول « الصدقة » العدد ٤ ،

الطاهرة في ٢ أكتوبر سنة ١٩٣٩ .

الطرز الفنية الإيرانية كانت أكثر فهما للحياة من سائر الطرز الإسلامية . ويرجع ذلك إلى أن الفنانين الإيرانيين لم يكثرثوا بتحريم تصوير الكائنات الحية أو تجسيمها ، فأتسع الأفق الفني عندهم ، وأقبلوا على توضيح المخطوطات بالصور ، وعلى إنتاج التحف الدينية ، وأصاب بمصهم في هذا السبيل توفيقا حقا له أن يسخر به وأن يسجله لنفسه ، أو ظن خطأ أنه أصاب ذلك التوفيق ، فحمله بدون أن يستحقه .



وكان الإيرانيون ، كسائر الشعوب الإسلامية ، يكرهون الفراغ في زخارفهم ، ويميلون إلى تغطية كل المساحات المراد تزيينها ، فلا يتركون من سطحها شيئا بدون زخارف ، ولكنهم لم يبالوا في ذلك كل المبالغة ، بل لقد أدركوا أحيانا - ولا سيما في زخرفة الحرف - ما يمكن أن يعيدوه من ترك بعض الفراغ بين العناصر الزخرفية المختلفة .



وثمة ميزة أخرى للطرز الإيرانية في الإسلام . وهي أنها أكثر الطرز الإسلامية اتصالا بالتاريخ القومي في الأقاليم التي قامت فيها ، فقد عمد الإيرانيون إلى تاريخهم الوطني ، واتخذوا منه موضوعات عديدة للتصوير والزخرفة ، ورسوموا قصصه في الحرف وفي الصور التي رسموها بالمخطوطات وغير ذلك .

ولعل السبب في ذلك أنهم الأمة الوحيدة التي لم يقطع الإسلام صلتها بتاريخها القديم ، بعد أن فتحها العرب وأصبحت جزءا من إمبراطوريتهم .

وحسبك أن تمن النظر في الطرز الفنية التي قامت في مصر : انطولوجي والقاطمي والمملوكي ، فانك لن ترى فيها كبير صلة بالعصر الموعود أو العصر الاغريق الروماني أو العصر القبطي ، من عصور التاريخ المصري . ولا عراية فان المصريين فقدوا بعد الفتح العربي لغتهم وأدبهم القديم ، بينما إيران صمدت للعصر العربي طويلا ولم تفقد لغتها القديمة ، وإن كتبتها بالحروف العربية واستعارت لها من اللغة العربية آلاف المفردات والتراكيب . وفي القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) قامت نهضة قوية في إيران ، وذاع استخدام اللغة الفارسية في الأدب من جديد ، وراى اعتزاز الإيرانيين بتاريخهم الوطني القديم ، وبعبريتهم العبية التي ورثوها عن أسلافهم الساسانيين . وكان بعد ذلك كتابهم العظيم «الشاهنامه» سجلا لتاريخ بلادهم وما ألم بها من الأحداث الخرافية والواقعية ، فضلا عن سير أبطالهم المشعة بطرائف الأخبار وقصص الحب والبطولة . وكان لهذا كله أكبر اثر في فونهم وفي الموضوعات التي أقبلوا على تصويرها أو اتخذوها عناصر زخرفية .

وحسبك دليلا على حلود الثقافة الإيرانية في تاريخ إيران ، على الرغم من التقلبات السياسية ، أن هذه الملحمة الإيرانية الوطنية نظمها الفردوسي برعاية محمود المزنوي الذي كان تركي الأصل والذي عني برعاية الثقافة الإيرانية الإسلامية وعاش في بلاطه بعض ذوي الشأن الخطير من شعراء إيران .

بل إن الثقافة الإيرانية كانت حينما من الزمن من أزم الأشياء لاطمقات العالية في الشرق الاسلامي ؛ وذلك بعد أن زادت مكانة اللغة الفارسية حتى صارت تعنى بدراستها الطبقة المثقفة في الولايات التركية منذ القرن العاشر

المعجى (السادس عشر الميلادي) . وقد ظلت المعارضة دائمة في بلاد الهند حتى القرن الماضي (التاسع عشر الميلادي) . ولا يزال لها في تلك البلاد شأن عريض .



ومما تثار به التحف الإيرانية على غيرها من التحف العربية ومتاحات انشرف الاقصى أن في أشكال التحف الإيرانية شيئاً من الحرية والحياة وبعد عن الدقة والكمال الآليين . وحسبك أن نوازن بينها وبين الأولى الأغريقية مثلاً لتبين في هذه شيئاً من الجمود والتشدة والجماف ، ربما كان أساسه التزام أشكال معينة وأداءها بدقة تذكر بالآلات التي تنتج آلاف القطع المتماثلة والتي لا تميز إحداها عن الأخرى .



وإذا حاز لنا أن نتكلم عن وحدة فنية عامة في إقليم من الأقاليم التي مراد فيها الإسلام ، فإن هذا الإقليم هو إيران ، لأن الفن الإيراني في الإسلام — ولا سيما الفنون الزخرفية أو العرفية — يمكن اعتباره متصلاً إلى حد كبير بالفن الإيراني القديم . فالعقيدة الفنية القديمة في الشعب الإيراني ، وكانت تتكيف بأهواء الأسرات الحاكمة في البلاد ، بدون أن تفقد طابعها الوطني كله ، حتى أصبحت الطرز الإيرانية في الإسلام أغنى الطرز الفنية الإسلامية بآثار الفنون التي كانت سائدة في البلاد قبل الإسلام . حقاً إن الطراز الهندي الإسلامي يصدق عليه هذا القول أيضاً ، ولكن علينا أن نذكر أنه قام على أكتاف الإيرانيين وأنه تأثر بهم تأثراً كبيراً ، حتى أن بعض الباحثين لا يتعرفونه طرازاً فنياً قائماً بذاته .



ولا يحسد رسا أن نفسى ما والتحف الفنية الإيرانية من نظرة نكسها شيئا دائما، وتبعد عنها في أكثر الأحيان ذلك الوقار والجلال، والهيبة التي تجبب بالتحفة الفنية فتقطعها بطناع آخر . وحسبك أن تنظر إلى صورة إيرانية ثم إلى لوحة مبة عربية من العصر نفسه، لترى أن شعورك في الحالتين لا يكون واحدا، فالصورة الإيرانية مظهرها الخاص، ونبالها الواسع، وثروتها الحرفية، وألحانها المنكرة، كالموسيقى الشرقية، وفي اللوحة العربية ألوانها الممودة بالمعنى، ونحو بنها الناعث مل التعكير، ومعرها في بيان ميم الحياة أو آلامها . وقصدي القول أن اللوحة الفنية الأوربية أكثر بصوحا، وأبعد إلى أعماق الحقيقة، وأقدر على بيان الجمال الروح في الحياة والطبيعة وعلى تصوير التصحيات البشرية في الدين والوطنية والمثل العليا .

وإنا لا نلمس هذه الضارة والشباب الفنى في الصور الإيرانية حسب، بل نراها في الخزف والواح القاشاي والمنسوجات، حتى العماير الإيرانية، لا نجد فيها كل الوقار والجلال والهيبة التي نراها في العماير الإسلامية في مسائر الأقطار الإسلامية .

ولا ريب في أن هذه الميزة، كأكثر الميزات الأخرى في الفن الإيراني، ترجع لدرجة كبيرة إلى طبيعة إيران ومناخها وشمسها وبينة الفنانين فيها . وقد اختلفت الآراء في تحديد ما كان لهذه العناصر من التأثير في الفن الإيراني، فيالغ بعض الكتاب في مقدار هذا التأثير، كما بالغ تين Taine في كتابه « فلسفة الفن » ومارش فيليب Philip في كتابه « الفن والبيئة »

في تقدير تأثيرها على الفنون عامة ، ورأى آخرون أن تأثير تلك العناصر لا يمكن إهماله ، ولكن يجب الحذر من المبالغة في تقدير شأنه .

بيد أننا نستطيع أن ننسب إلى الموقع الجغرافي كثيراً من طبيعة الفن الإيراني ؛ فإن إيران تقع في وسط المدنات العظيمة في العصور القديمة وأواسطة ؛ وكانت اتصالها عظيمًا بالبلاد التي قامت فيها تلك المدنات فنشرت بها وأثرت فيها . وقد غاب بعضهم على الفنون الإيرانية أنها أخذت أصولها عن بلاد السومريين والبابليين والحثيين والآشوريين والمصريين القدماء والاعريق والرومان والبيزنطيين ؛ ولكن الواقع أن هذه سنة الفنون كلها ، وأن الفنون كما تأخذ تعطي ، وأن الفن الإيراني القديم أعطى الطرز الإسلامية حزا كبيرا من عناصرها الأولى كما أعطتها الفن البيزنطي جرماً آخر .

ومما يخالف روح البحث العلمي الصحيح أن بعض الباحثين الذين يريدون أن يربحوا القومية في كل شيء يزعمون أن الفن الإسلامي أصيل لم يتأثر سيرة . وإنما أثر في فنون الأمم الأخرى . وهذا غير صحيح ؛ لأن الفن الإسلامي تأثر في إيران وفي مصر وفي غيرها من الأقطار الإسلامية بالأساليب الفنية القديمة التي كانت قائمة في تلك البلاد ؛ ثم أتبع له أن يؤثر في غيره من الفنون ، ولا سيما بوساطة المدنية الإسلامية في الأندلس وجزيرة صقلية وبوساطة الحروب الصليبية ثم بوساطة اتصال البلاطين العثمانيين والإيرانيين بالبلاد الغربية .

(١) أطروحة دى ٧١ و ٧٣ من مجلة هدى الإسلام (القاهرة في ٢٧ - دس و ٢٠ أبريل



وقد كان من حسن حظ إيران أن الذين فتحوها من عرب وند وأفعال
 كانوا أقل منها في المدنية وأقصر في الأساليب الفنية ، فلم يأتوا بشيء يعطي
 على العبقريّة الفنية الإيرانية طبعاً تاماً . والأهم التي كانت لها أساليب فنية
 زاهرة . كالافريق أو الصين أو الهند لم يقدر لها أن تعلب إيران على أمرها .
 ولذا بقيت السيادة الفنية في الفنون الإيرانية لإيران نفسها ، وأحدثت إيران
 عن تلك الأمم كثيراً من الأساليب ، ولكنها طبعها بعد ذلك بالطابع الإسلامي
 القوي ، وظلت العبقريّة الفنية الإيرانية قوية وعالية في كل مراحل التاريخ
 الفني الإيراني .



وهناك ميزة عامة في الفنون الإسلامية ، ولكنها أظهر ما تكون في الطرز
 الإيرانية . ويقصد طموح الصانع أو الفنان إلى الكمال الفني ، وقدرته على الصبر
 واستناته بالوقت في هذا السبيل . وحسبك أن تفكر في النقوش الدقيقة على
 النحف ، وفي صور المخطوطات ، وفي عقد المساجيد ، لتدرك الوقت والصبر
 اللذين هما . والواقع أن هذا طبعاً ولازم إلى حد كبير في الفنون
 الإسلامية ، وهي كما عرف فنون زخرفية قبل كل شيء ، والمعيار الأساسي
 في الحكم على منتجاتها هو النظر دون الفكر ، فضلاً عن أن هذه الفنون
 لا تستخدم من الموضوعات ما يشير الشعور ، أو يؤدي إلى التأثير العميق ،
 فليس غريباً أن نكسب في ميدان الزخرفة ما فقدته في ميدان الشعور
 والتأليف الفني .



وقد وفق الفنانون الإيرانيون في العصر الإسلامي إلى نهضة السلاطين والأمراء . ولعل هذا من أعظم أسباب ازدهار الطرز الفنية الإيرانية؛ لأن المصور الذي يقضي السنين في تزيين مخطوط واحد، وصاح السجادة التي يلزمها العدد الوافر من العمال والمقادير الكبيرة من الحرير والصوف وربما الذهب والفضة، والعمال الذي يشتمل الأشهر الطوال في إنتاج تحفة أو إتمام حرفة، كل هؤلاء كانوا يحتاجون إلى من يقوم بأودهم، ويحريهم عن هذه الأعمال خير الجراء . وكان السلاطين والأمراء هم الذين يفعلون ذلك؛ ولا عجب فإن الفنون الإسلامية عامة فنون ملكية إلى حد كبير، والأمير وحاشيته هم الدعامة التي يقوم عليها الفن، ويعتمد عليها أهله . أما رجال الدين في الإسلام فلم يشملوا الفنانين برعايتهم كما فعلت الكنيسة المسيحية في الغرب . وصفوة القول أن أكثر الملوك والحكام في إيران كانوا يقدرون رجال الفن ويفقون الأموال الطائلة في تشجيعهم والانتفاع بمجهودهم وتيسير عملهم .

وحسبنا أن نعرض بعض الأسماء في تاريخ إيران لنرى العلاقة الوثيقة بين الحكام وبين الإنتاج الفني؛ فعلى يد الأمراء السلاجقة قامت العزادات القصب والأقيية؛ وشيد طازان خان (٦٩٤ - ٥٧٠٣ : ١٢٩٥ - ١٣٠٤ م) الجامع لأرزو في تبريز، بينما ترجع بعض أجراء المسجد الجامع في إصفهان إلى عصر الخانيو محمد حدائنده (٧٠٣ - ٥٧١٦ : ١٣٠٤ - ١٣١٦ م) لدى شيد جامع قرمين والصرح المعجم في سلطانية؛ وبنى جامع جوهر شاد على يد شاه روح، الذي أسس في هرات محمداً فن الكتاب، فأصبحت هذه المدينة

في عصره مركزا كبيرا لصناعة التصوير ، وأسس ابنه بإيسقور مكتبة أخرى
وعهما للفنون جمع فيه الخطاطين والمذهبيين والمجلدين والمصورين .

وكان الشاه اسماعيل الصفوى يقدر المصور بهزاد بنصف مملكته ،
وقد جاء في بعض المصادر التاريخية أن هذا الشاه اشتد جوعه حين نشبت
الحرب بين الترك واليرانيين سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م) ، وخشى أن يقع بهزاد
والخطاط المشهور شاه محمود اليباقورى في يد أعدائه ، فأخفاهما في قبو
وتم النصر للترك ، فدخلوا تبريز ثم رحلوا عنها ، ولما عاد الشاه اسماعيل كان أول
ما عنى به أن يطمئن على بهزاد وزميله ، وأن يستوثق من نقاشهما في خدمته .
وكذلك كان الشاه طهما سب مصورا ماهرا وراعيا للفن والفنانين . والشاه
عباس الأكبر يرجع إليه الفصل في تجليل إصفهان وجعلها مركزا عظيم الشأن
للعلوم والفنون .

وأما صاحب الجلالة الشاه رضا ، امپراطور إيران الحالى فيعير افنون
قسطا وافرا من رعايته ويشملها بنصيب عظيم من عنايته ، وقد تم بفضل
ترميم كثير من المآثر ، واقصى عهد تسرب التحف الإيرانية الجميلة الى البلاد
الأجنبية ، وعاد الى العصور والصاعات الدقيقة الازدهار الذى عرفته
في العصور الذهبية من تاريخ إيران . فضلا عما عمت به حكومة جلالتة من
تنظيم المتاحف وتشجيع رجال الفن .

المراجع

- ابن بطوطة : تحفة الأنظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار
(طبعة وترجمه الى العربية سامحنتي وديفريرمي ، باريس سنة ١٨٥٣) .
[١]
- ابن السديم : الفهرست (طبعة مصر سنة ١٣٤٨ هـ) .
[٢]
- أحمد زكي بك : الأبطلة والساجيد (ص ٥٣ - ٥٩ في العدد الخاص
الذي أصدرته مجلة « الثقافة » عن إيران في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩) .
[٣]
- الأصطخرى . مسالك الممالك (طبعة دى جويه في المكتبة الجغرافية
العربية) .
[٤]
- ركى محمد حسن : التصوير في الإسلام عند الفرس (من مطبوعات لجنة
التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة سنة ١٩٣٦) .
[٥]
- _____ . الفن الإسلامى في مصر (من مطبوعات دار الآثار العربية .
القاهرة سنة ١٩٣٥) .
[٦]
- _____ كور الفاطميين (من مطبوعات دار الآثار العربية . القاهرة
سنة ١٩٣٧) .
[٧]
- _____ : في الفنون الإسلامية (من مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم .
القاهرة سنة ١٩٣٨) .
[٨]

زكى محمد حسن : التصوير وعلام المصورين في الاسلام (ص ١ - ٢٨)
في كتاب « نوايج مجيدة من الثقافة الاملامية تأليف عبد الوهاب
عزنام وزكى محمد حسن وسماعيل مطهر وقدرى حافظ طوقان وسماعيل
أحمد آدم . هدية المقتطف السنوية سنة ١٩٣٨) . [٩]

— : إيران ، معارفها (مبحث ملحق «عدد شهر يومية سنة ١٩٣٨
من مجلة المقتطف) . [١٠]

— : تراث الاسلام . الجزء الثاني ، في الفنون الفرعية ، ترجمه
الى العربية وشرحه الدكتور زكى محمد حسن (مطبوعات لجنة العلماء
لشعر العلم ، في لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) . [١١]

شاهين مكلابوس . تاريخ إيران (مطبعة المقتطف بمصر سنة ١٨٩٨) .
[١٢]

عبد الوهاب عزنام : الصلات بين العرب والعصر وادابهما في الحاهلية
والاسلام (ص ١٢٥ - ١٦٤ في كتاب « نوايج مجيدة من الثقافة
الاملامية . هدية المقتطف سنة ١٩٣٨) . [١٣]

— : انظر المردوسى .

على بك بهجت : فهرست مقتنيات دار الآثار العربية تأليف هرترك
وتعريب على بك بهجت (المطبعة الاميرية بمصر سنة ١٣٢٧هـ) . [١٤]

المردوسى : الشاهنامه (نظمها بالفارسية أبو القاسم المردوسى وترجمها ثرا
الفتح بن على البندارى وقاربها بالأصل الفارسي وأكمل ترجمتها في مواضع

- وصححها وعلق عليها وقدم لها الدكتور عبد الوهاب عزام . من مطبوعات
 لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة (١٩٣٢) . [١٥]
- محمد عوض محمد : إيران (ص ٥ - ١٢ في العدد الخاص الذي أصدرته
 مجلة الثقافة عن إيران في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩) . [١٦]
- محمد كرد علي : الاسلام والحضارة العربية . حرّاه (من مطبوعات لجنة
 التأليف والترجمة والنشر . القاهرة سنة ١٩٣٤ و ١٩٣٦) . [١٧]
- المسعودي : مروج الذهب (طبع مصر سنة ١٣٤٦ هـ) . [١٨]
- المكتبة الجغرافية العربية (١ ، ٢ ، ٣) . سلسلة من كتب الجغرافيا
 العربية شرها دي حويه وفريق من المستشرقين في لبنان من سنة ١٨٧٠
 الى سنة ١٨٩٤ . وتشتمل على الكتب الآتية : [١٩ - ٢٦]
- (١) مسالك الممالك للاصطخري .
 - (٢) المسالك والممالك لابن حوقل .
 - (٣) أحسن التقاسيم للقدسي .
 - (٤) فهرس وشروح وحواشي للاجزاء الثلاثة الأولى .
 - (٥) البلدان لابن الفقيه .
 - (٦) المسالك والممالك لابن حردادبة .
 - (٧) الأعلام النبيلة لابن رسته وكتاب البلدان للنفوذى .
 - (٨) التنبيه والاشراف للمسعودي .
- ميرزا حبيب . خط وخطاطان (استانول سنة ١٣٠٦ هـ) . [٢٧]
- ياقوت الحموي : معجم البلدان (طبعة وستفالد في ليبرخ) . [٢٨]

- AGA OGLU, MEHMET Persian bookbindings of the fifteenth century University of Michigan Publications *Ann Arbor*, 1935. (29)
- : The Landscape miniatures of an anthology of 1389 (in *Ars Islamica*, III, 1938). (30)
- D'ALMEIDA, R. : Du Khorassan au Pays des Bakhtians *Paris*, 1911. (31)
- ARNE, T. J The Swedish Archaeological Expedition to Iran 1932-1933 (in *Acta Archaeologica*, VI, fasc. 1-2, pp. 1-48). (32)
- ARNOLD, THOMAS W. Painting in Islam. *Oxford*, 1928. (33)
- : The Survival of Sassanian Motifs in Persian Painting (in *Studien zur Kunst des Ostens*, J. Strzygowski gewidmet, *Wien* 1923, S. 95-97). (34)
- Survivals of Sassanian and Manichaean Art in Persian Painting. *Newcastle-upon-Tyne*, 1924. (35)
- Behzad and his Paintings in the *Zafar-Namah* M. S. *London*, 1930. (36)
- ARNOLD, TH. AND GROHMAN, A. : The Islamic Book *London* 1929. (37)
- ARNOLD TH. & R. A. NICHOLSON. A Volume of Oriental Studies presented to Edward Browne. *Cambridge* 1922. (38)
- ARHAB-KH. IRAN, Annales du Service Archéologique de l'Iran (depuis 1936). (39)
- BAHRAMI, M. Recherches sur les carreaux de revêtement lustré dans la céramique persane du XIII^e au XV^e siècle *Paris*, 1937. (40)
- BABBIE DE MEYERD Dictionnaire géographique de la Perse. *Paris*. 1861. (41)
- BINYON L. : Asiatic Art in the British Museum (*Ars Asiatica*, t. VI, *Paris* 1925). (42)

- BINYON, L. : *The Poems of Nizami* London, 1928 (43)
- BINYON, L. WILKINSON & GRAY : *Persian Miniature Painting*,
Oxford, 1933. (44)
- BLOCHET, E. : *Les Peintures des manuscrits orientaux de la*
Bibliothèque Nationale Paris, 1914-20. (45)
- : *Les Miniatures des manuscrits orientaux, turcs,*
arabes, persans de la Bibliothèque nationale Paris, 1926. (46)
- : *Musulman Painting* Translated from the French by
Cicely Binyon. *London*, 1927. (47)
- BONE, W. & KURVE, E. : *Antique Rugs from the Near East*.
New York, 1922. (48)
- BONE, L. AND F. MORRIS : *The James F. Ballard collection of*
Oriental rugs. *New York* 1923. (49)
- BURTON, NANCY PENCE : *A Study of Some Early Islamic*
Textiles in the Museum of Fine Arts, *Boston*, 1938 (50)
- BROWNE, E. G. : *A Literary History of Persia* (51)
- BUCKLEY, WILFRED. : Two glass vessels from Persia (in *Bur-*
lington Magazine, vol. LXVII, August 1925, pp. 66-77). (52)
- BULLETIN OF THE AMERICAN INSTITUTE FOR PERSIAN ART AND
ARCHAEOLOGY. *New York* (53)
- Bulletin of the Museum of Fine Arts. *Boston*. (54)
- Burlington Magazine *London*. (55)
- CHARLTON, SIR JOHN : *A New and Accurate Description of*
Persia and Other Eastern Nations. *London*, 1724. (56)
- : *Travels in Persia*, with an Introduction by Sir Percy
Sykes. *London*, 1927. (57)
- CLAVIO : *Embassy to Tamerlane* (ed. Guy Le Strange)
London, 1928. (58)

- COHN-WIENER, E. Die Ruinen der Seldschukenstadt von Merw und das Mausoleum Sultan Sandshars (in Jahrbuch der Asiatischen Kunst II, 1925, S. 115-122). (59)
- : Turan. *Berlin*, 1930. (60)
- : Das Kunstgewerbe des Ostens, *Berlin* 1923. (61)
- CODRIGASWAMY, A. K. Les Miniatures orientales de la collection Goloubey au Museum of Fine Arts de Boston (*Ars Asiatica*, t. XIII, Paris 1929) (62)
- COX, R. Les Soieries d'art. *Paris*, 1914. (63)
- FREYBURG, K. A. C. The History and Evolution of the Dome in Persia (*Journal of the Royal Asiatic Society*, July 1914 p. 681-701). (64)
- . Persian domes before 1400 A. D. (in Burlington Magazine 26, 1914-15 pp. 146-155). (65)
- . Early Muslim Architecture, *Oxford*, 1932. (66)
- CHRISTENSEN, ARTHUR. L'Iran sous les Sassanides, *Paris*, 1936. (67)
- DEAN BASHFORD. Handbook of Arms and Armor, European and Oriental. *New York* (Metropolitan Museum of Art), 1915. (68)
- DENIKE BORIS. Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan occidental (in *Ars Islamica*, vol II, pp. 69-83). (69)
- DENNISON ROSS, E. (editor) Persian Art. *Oxford*, 1930. (70)
- DIEZ, ERNST. Die Kunst der islamischen Völker. *Berlin*, 1922. (71)
- Churasanische Baudenkmäler I. *Berlin*, 1918. (72)
- Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei. *Wien*, 1922. (73)

- DIEZ, ERNST. Persien Islamische Baukunst in Churasan. *Hagen i. W.* 1923. (74)
- . Islamian (in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 26, 1915, S. 90-104, 113-128). (75)
- . Stylistic analysis of Islamic art (in *Ars Islamica*, vol. III, No 2, pp. 201-212). (76)
- DILLEY, A. L. Oriental Rugs and Carpets. *London*, 1931. (77)
- DIEMOND, M. S. A Handbook of Mohammedan decorative Arts. *New York*, 1930. (78)
- . Dated Specimens of Mohammedan Art in the Metropolitan Museum of Art Part I (in *Metropolitan Museum Studies*, 1928, Vol. I, part I, pp. 99-113.) (79)
- . Dated Persian doors of the fifteenth century (in *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. XXXI, no. 4, April 1936). (80)
- . Persian Velvets of the Sixteenth Century (in *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. XXII, 1927, pp. 108-111). (81)
- . Loan Exhibition of Persian rugs of the so-called Polish type. *New York*, (The Metropolitan Museum of Art) 1930. (82)
- ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM (83)
- ERDMANN, KURT Orientteppich. (Bilderheft der Islamischen Abteilung Staatliche Museen in Berlin, Heft 3) *Berlin*, 1935. (84)
- . Die sassanidischen Jagdschalen (in *Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen*, LVII, pp. 193-232). (85)
- ERTINGHAUSEN, RICHARD. Important pieces of Persian pottery in London collections (in *Ars Islamica*, vol. II, I, pp. 45-64, 21 figs). (86)

- FALKF, OTTO VON Kunstgeschichte der Seidenweberei.
Berlin, 1913. (87)
- FLEMING, E. : Textile Kunst. *Berlin*, 1923. (88)
- FLETCHER, HAMPTON A History of Architecture on the comparative method. *London*, 7th éd 1924. (89)
- FRURY, S. : La decor épigraphique des monuments de Ghazna (in *Syria*, VI, 1925). (90)
- GABRIEL, ALBERT Le Masjid-i Djumra d'Islahan (in *Art Islamica*, vol II, I, pp. 7-44, 34 figs.). (91)
- GABRIEL ROUSSEAU L'art décoratif musulman. *Paris*, 1934. (92)
- GANG, P. L'Oeuvre d'un Amateur d'art La Collection de Monsieur F. Engel-Gros 2 vol. *Geneva Paris*, 1925. (93)
- GAU, V. Glossaire archéologique du Moyen-Age et de la Renaissance, II, *Paris*, 1928. (94)
- GLÜCK, HEINRICH UND KARST DIEZ. Die Kunst des Islam. *Berlin*, 1925. (95)
- GUARD, A. Les Monuments de Maragha (Publications de la Société des Etudes Iraniques, N° 9) *Paris* 1934. (96)
- GUTTING, T. Kaiserlich-Königliche Hofbibliothek, Bucheinbände, 100 Tafeln mit Einleitung. *Wien*, 1910. (97)
- GRATZL, EMIL : Islamische Bucheinbände des 14 bis 19. Jahrhunderts. *Leipzig* 1924. (98)
- GRAY, B. Persian Painting. *London*, 1930. (99)
- GRAY, B. : Die Kalis wa Dimna der Universität Istanbul (in *Pantheon*, V. 1933). (100)
- GREY, O. : A narrative of Italian travels in Persia (Trans). Hakluyt Society, 1873. (101)
- GHOTE-HASENBALG, W. : Der Orientteppiche, seine Geschichte und seine Kultur. *Berlin*, 1922. (102)

- GROUSSET, R. , Les civilisations de l'orient, t. I: L'Orient.
Paris 1929. (103)
- L'Iran exténeur: son art (Publications de la Société
des Études Iraniennees et de l'art persan *Paris* 1932).
(104)
- GUNTHER, R T. The astrolabes of the world. *Oxford*, 1932
(105)
- HARLETT, R The principal navigations, voyages, traffiques
and discoveries of the English nation, II *London-New
York* (Everyman), 1926. (106)
- HAWLEY, W A Oriental Rugs antique and modern *New York*
1913. (107)
- HERBERT, TH. Travels in Persia, 1627-1629, ed. Sir William
Foster. *London* 1928. (108)
- HILFSD, E. Die Malereien von Samarra. *Berlin* 1927
(109)
- Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und
seine Ornamentik *Berlin* 1923. (110)
- Archaeological History of Iran *London*, 1935 (111)
- Atlas von Asien. *Berlin* 1920. (112)
- HEYD, W. Histoire du Commerce du Levant. 2 vol *Leipzig*
1923. (113)
- HOBSON, R. L. A Guide to the Islamic Pottery of the Near-
East (British Museum) *London*, 1932. (114)
- The George Fumropoulos collection, Catalogue
(115)
- HUART, CL : Les calligraphes et les miniaturistes de l'orient
musulman. *Paris* 1908. (116)
- ISLAM (der). (117)

- JACOBY, A. Eine Sammlung orientalescher Teppiche *Berlin*, 1923. (118)
- KENDRICK, A. F. & ARNOLD, T. W. Persian stuffs with figure-subjects (*Burlington Magazine*, November 1920 pp. 237-44). (119)
- KENDRICK: Guide to the Collection of Carpets (Victoria & Albert Museum, Department of Textiles) *London*, 1920. (120)
- . Notes on Carpet Knotting and Weaving (Victoria and Albert Museum, Department of Textiles) (121)
- KORCHIJA R.: Les ceramiques musulmanes de Suse au Musée du Louvre, *Paris*, 1928 (122)
- KONIGLIESEN, H. Islamische Klein Kunst (Museum für Kunst und Gewerbe *Hamburg*, 1930). (123)
- KERNEL, EUGENE Die Islamische Kunst (in A. Springer: Handbuch der Kunstgeschichte, Band VI, S. 373-584), *Leipzig*, 1929. (124)
- . Islamische Klein Kunst *Berlin* 1925. (125)
- . Daterte persische Fayencen (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst* Band I, 1924 S. 42-52) (126)
- . Miniaturmalerei im islamischen Orient. 2^{ed} *Berlin* 1923. (127)
- . Meisterwerke der Archäologischen Museen in Istanbul, Band III. Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst im Tschinli Koschk. *Berlin und Leipzig*, 1938. (128)
- . Das Landschaftsbild in der islamischen Buchmalerei (in *Die graph Künste*, Wien, 50, 1927, S. 1-9). (129)
- . Datierte persische Fayencen (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, Band I, 1924 pp. 42-52). (130)
- . Sammlung Oskar Skaller, Berlin, Perusche Keramik, vornehmlich 13-14. Jahr. *Berlin* 1927. (131)
- . Die Abbasidischen Lüsterfayencen, in *Isis Islamica*, (1934) pp. 149-59. (132)

- JAMM, C. J. Mittelalterliche Glaser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten. *Berlin*, 1930. (133)
- . Glass from Iran in the National Museum, Stockholm. *Uppsala* 1935. (134)
- : Cotton in Medieval Textiles of the Near East. *Paris*, 1937. (135)
- L. LANGLES (ed.) Voyages du Chevalier Chardin, *Paris* 1811. (136)
- LE COQ, A. von; Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens. *Berlin*, 1925. (137)
- : Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien, II, Die manichaäischen Miniaturen, *Berlin*, 1923. (138)
- LE STRANGE, G. The Lands of the Eastern Caliphate. *Cambridge*, 1930. (139)
- MANKOWSKI, TADEUSZ. Influence of Islamic Art in Poland (in *Ars Islamica*, vol. II, pp. 63-117). (140)
- MARCAIS, G.: L'art musulman (in *Nouvelle Histoire Universelle de l'Art*, publiée sous la direction de Marcel Aubert, vol. II). (141)
- : Manuel d'Art Musulman, L'Architecture. *Paris*, 1926. (142)
- MARTEAU, G. & H. VEYER. Miniatures Persanes. *Paris*, 1913. (143)
- MARTIN, F.: The Miniature Painters of Persia, India and Turkey from the VII to the XVIII century. *London* 1912. (144)
- : Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550-1650. *Stockholm*, 1899. (145)
- : Die Persische Prachtstoffe im Schlosse Rosenberg in Kopenhagen. *Stockholm*, 1901. (146)

- MASSIGNON, L. Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam, in *Syria*, II (1921) (147)
- MAYER, L. A. Annual Bibliography of Islamic art and Archaeology. Edited by L. A. Mayer. vol. I, II & III (for 1935, 36 & 37). (148)
- MEZ, A. Die Renaissance des Islams *Heidelberg*, 1922 (149)
- MIGEON, GASTON: Manuel d'art musulman, Arts plastiques et industriels 2 vol. 2^e éd. *Paris*, 1927. (150)
- L'Orient musulman. 2 vol (Documents d'Art, Musée du Louvre) *Paris*, 1922. (151)
- Les Arts musulmans. (Bibliothèque d'histoire de l'art.) *Paris*, 1927. (152)
- Exposition des arts musulmans au Musée des arts décoratifs. *Paris*, 1922. (153)
- Un tissu de soie persan du X^e siècle au Musée du Louvre (in *Syria* 3, 1922 p. 41-3) (154)
- Les Arts du tissu, *Paris*, 1929. (155)
- MINEO, D. The Art of Persia and the Asiatic migrations (in *Handbook of the Collection, Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland, U S A*, pp. 42-50) (156)
- MORGENSTERN, L. L'exposition d'art iranien de 1935 à Leningrad (*Revue des Arts Asiatiques*, X, 1936). (157)
- MORITZ. Arabic Palæography *Cairo*, I. (158)
- MOUSA A.: Zur Geschichte der islamischen Buchmalerei in Aegypten. *Cairo*, 1931. (159)
- MUMFORD, J. K.: The Verkes Collection of Oriental carpets. *London - New-York*, 1910. (160)
- NASIRI KHOSRAV. Relation du voyage de Nasiri Khosravi, éd. et traduction de Ch. Chefer. *Paris* 1881. (161)

- NEUGEHAUER, B. and TROLL, S. : *Handbuch der Orientalischen Teppichkunde Leipzig, 1930.* (162)
- PARRY, B. : L'architecture dans les miniatures islamiques (in *Bulletin de L'Institut d'Égypte*, vol. XVII, fasc. I pp. 23-68). (163)
- PEZARD, M. : *La Céramique archaïque de l'Islam, Paris 1920.* (164)
- POPE, A. U. : *A Survey of Persian Art.* Arthur Upham Pope, editor and Phyllis Arckerman, assistant editor. *Oxford, 1938.* (165)
- : *An Introduction to Persian Art. London, 1930.* (166)
- : The Spirit of Persian Art (in *Studio, London*, December, 1930, pp. 3-24. (167)
- QAZWINI, M. et L. BOURAY : Deux documents inédits relatifs à Beizad (in *Revue de Monde Musulman*, XXVII, 1914) (168)
- RABINO, H. S. : *Mazanderan and Asterabad, London, 1928.* (169)
- REARD, N. A. & SACUS, E. B. : *Persian Textiles. New Haven, 1937.* (170)
- RÉPERTOIRE CHRONOLOGIQUE D'ÉPIGRAPHIE ARABE : Le Caire, depuis 1931 (171)
- RÉVUE DES ARTS ASIATIQUES. (172)
- RIBBSTAHL, M. : Persian Islamic stucco sculptures (in *The Art Bulletin*, XIII (1931), pp. 439-463). (173)
- : The Parish-Watson collection of Mohammedan potteries, *New York, 1922.* (174)
- RITTER, H., ROSKA, J., SARRK, F., WUNDERLICH, R. : *Orientalische Steinbücher und Fayencetechnik (Istanbuler Mitteilungen, herausgegeben von der Abteilung Istanbul des Archäologischen Institutes des Deutschen Reiches) Istanbul, 1935.* (175)

- RIVIÈRE, H. La Céramique dans l'art musulman, *Paris*, 1914. (176)
- ROBER, KURT. Zur Technik der persischen Fayence im 13-14 Jahrhundert. (in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F., Band 14 pp. 225-242) (177)
- : Über glasierte Irdenware und chinesisches Porzellan in islamischen Ländern. (in *Studien zur Geschichte und Kultur des Nahen und Fernen Ostens*, Paul Kahle zum 60. Geburtstag überreicht. herausgegeben von W. Hafftening und W. Korfel, Leiden, pp. 133-144). (178)
- SAKISIAN, A. La Miniature Persane du XII^e au XVII^e siècle *Paris* 1929. (179)
- . Les tapis de Perse à la lumière des arts du livre (in *Artibus Asiae*, vol. V, fasc. 1, pp. 9-22, fasc. 2-4, pp. 223-235). (180)
- SAKISIAN, A. La reliure persane du XIV^e au XVII^e siècle. (Actes du Congrès de l'Histoire de l'Art, *Paris*, 1921, I). (181)
- SALADIN, H. : Manuel d'Art musulman, L'Architecture. *Paris*, 1907. (182)
- SALLES, G. ET BAILLOT, M. J. : Les Collections de l'Orient Musulman (Musée du Louvre). *Paris*, 1928. (183)
- SARRE, FRIEDRICH : Die Mohammedanische Baukunst in Persien (in *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde*, Berlin—1919, Heft 3-4). (184)
- : Ardabil. Grabmoschee des Scheich Safi. *Berlin*, 1924. (185)
- : Islamische Bucheinbände. *Berlin* 1923. (186)
- : Denkmäler persischer Baukunst. 2 vols. *Berlin*, 1910. (187)

- SABRE, F. & HERZFELD, E. - Archäologische Reise im Euphrat und-Tigris-Gebiet. *Berlin*, 1911. (188)
- Erzeugnisse islamischer Kunst, II Seldschukische Kleinkunst. *Leipzig*, 1909. (189)
- Die Kunst des Alten Persien. *Berlin*, 1921. (190)
- Die Keramik von Samarra. *Berlin*, 1925. (191)
- SABRE, F. & MARTIN, F. R. (Éditeurs) : Die Ausstellung von Meisterwerken muhammadianischer Kunst in München, 1910. 3 vol. *München*, 1912. (192)
- SABRE, F. & MITTUCH, E. Zeichnungen von Riza Abbasi. *München* 1914. (193)
- SABRE, F. & TRECKWALD, H. . Old Oriental Carpets. 2 vols. *Vienna & London*, 1926-1929. (194)
- SCHMIDT, HEINRICH : Persische Seidenstoffe der Seldschukenzeit (in *Ars Islamica*, vol II, no 1. pp. 35-90) (195)
- SCHULZ, DR. WALTER Die persisch islamische Miniaturmalerei 2 Bände. *Leipzig* 1914. (196)
- SCHWARZ Iran im Mittelalter *Leipzig*, 1926. (197)
- SMIRNOFF, V. . L'Argenterie orientale. *St. Petersburg* 1909. (198)
- SMITH, MYRON B. : Material for a Corpus of early Iranian Islamic Architecture I Masjid-i Djum'a, Demawend, with "Note épigraphique par Jodda Godard" (in *Ars Islamica*, vol. II, no. 2, pp. 153-183). (199)
- STROCKINE, IVAN . Les Miniature Persanes, Musée National du Louvre. *Paris* 1932. (200)
- : Les manuscrits illustrés musulmans de la bibliothèque du Caire (in *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, Mars 1935, pp. 138-158). (201)
- Notes sur des peintures persanes du serail de Stamboul (in *Journal Asiatique*, t. CCXXI, pp. 117-140). (202)

- STROPOUKINE, IVAN : La Peinture namienne sous les derniers Abbasides et les Il-khans. *Bruges*, 1936. (203)
- STREYKOWSKI, JOSEF : Die bildende Kunst des Ostens. *Leipzig* 1916. (204)
- Altai Iran und Völkerwanderung *Leipzig*, 1917. (205)
- Asiens Bildende Kunst. *Augsburg*, 1930. (206)
- Asiatische Miniaturmalerei (im Verein mit H. Glück, S. Krainisch, E. Wellesz). *Klagenfurt*, 1933. (207)
- TAECHNER, F : Zur Ikonographie der persischen Bilderhandschriften (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, II 1925). (208)
- TATTERSALL, C.B.C. : Fine Carpets in the Victoria and Albert Museum *London*, 1924. (209)
- TAVERNIER, J.B. : The six travels of John Baptista Tavernier, *London*, 1684. (210)
- : Voyages en Perse *Paris*, 1930. (211)
- VICTORIA & ALBERT MUSEUM, DEPARTMENT OF TEXTILES : Brief guide to the Persian woven fabrics. *London*, 1922. (212)
- : Brief guide to the Persian Embroideries. *London*, 1929. (213)
- VIOLLET, HENRI ET S. FILLON : Un monument des premiers siècles de l'hégire en Perse (in *Syria* 2, 1921 p. 226-34 305-16). (214)
- WALLIS, H : Persian Ceramic Art belonging to Mr F. Du Cane Godman. *London*, 1894. (215)
- WIET, GASTON : L'Exposition persane de 1931. (Publications du Musée de l'Art Arabe du Caire) *le Caire*, 1931. (216)
- : L'Exposition d'art persan de Londres (in *Syria*, t. XIII, 1933). (217)
- : Exposition d'art persan. *le Caire*, 1935 (Société des Amis de l'Art, 2 vols. 72 pl.). (218)

- WIL., G. L'Épigraphie Arabe de l'exposition d'art persan du Caire, (in *Memoires presentes à L'Institut d'Égypte* XXVI, *Le Caire*, 1935). (219)
- ZAKY M. HUSSAN. Les Tufurides. *Paris*, 1933. (220)
- : Hunting as practised in Arab Countries of the Middle Ages. *Cairo*, 1937. (221)
- ZATLER, R. Orientalische Sammlung Henri Moser-Charlottenfels. Die persischen Waffen (in *Jahrbuch des Bernischen Museums in Bern*, XV Jg. 1935). (222)
- ZAVEDNIK, M. Moslem calligraphy. *Calcutta*, 1939. (223)

تبويب المراجع

- كتب في وصف إيران وتاريخها والرحلات المشهورة فيها : ١٠١ ٤٠٤ ١٢٠ ١٣
١٣ ١٥ ١٦ ١٨ ١٩ — ٢٦ ٣١ ٣٨ ٥١ ٥٦ — ٥٨
٦٧ ٧٥ ١٠١ ١٠٦ ١٠٨ ١١٣ ١٣٦ ١٣٩ ١٤٩ ١٦١
١٦٩ ١٨٨ ١٩٧ ٢١٠ ٢١١
دوريات : ٣٩ ٥٣ — ٥٥ ١١٧ ١٤٨ ١٧٣
معالجم : ٢ ٢٧ ٤١ ٨٣ ٩٤ ١٧١
كتب ومباحث في الفنون الإسلامية عامة ٦ ٨ ١١ ١٤ ١٧ ٦١
٧١ ٧٦ ٧٨ ٧٩ ٩٢ ٩٣ ٩٥ ١٠٣ ١٢٣ — ١٢٥ ١٢٨
١٤١ ١٤٢ ١٤٧ ١٤٨ ١٥٠ ١٥٣ ١٨٣ ١٩٢ ٢٠٤ — ٢٠٩
كتب ومباحث في الفنون الإيرانية : ١٠ ٣٢ ٤٢ ٧٠ ١٠٤ ١١١
١١٢ ١٣٧ ١٥٧ ١٦٥ — ١٦٧ ١٨٩ ١٩٠ ٢٠٤ — ٢٠٥
٢١٦ ٢١٧ ٢١٩ ٢٢١

کشاف

آدرمیان ١٥٢ ٠ ٨٦
 آردبیل ٦١٥٤ ٠ ٦١٤٣ ٠ ٦٤٩ ٠ ٦٣٨
 ٢٨٣ ٠ ٦٢٢٢ ٠ ٢ ٨
 آردستان ٢٢٧
 آرمینیه والایوس ٢٤٧ ٠ ٢٣٣ ٠ ٤٥٨ ٠ ١٨
 آرنولد Sir Th. Arnold ١٨٨
 استانبول اورلقسطینیه ٤ ٦٦ ٠ ٢ ٥
 ٦٠٨ ٠ ٩٩٨ ٠ ٩٥٠ ٩٤ ٠ ٩٢ ٠ ٨٩
 ٠ ١٦٤ ٠ ١٢٩ ٠ ١٢٦ ٠ ١٢٠ ٠ ١١٣
 ٢٢٣ ٠ ١٩٧ ٠ ١٩٢
 آسافه الاصفهانی ٢٥٧
 الاسکندر الأكبر ١٢ - ٦١ ٦٩
 اسکدر سلطان ٩٦ ٠ ٩٥
 اسکندریه ٢٩٨ ٠ ٢٩٣
 اسماعیل بن أحمد الشافعی ٤٨
 اسماعیل (الصغری) ٠ ١٠٢ ٠ ٦٦ ٠ ٦٣٦
 ٠ ٢٥٤ ٠ ٢٥١ ٠ ١١٠ ٠ ١٠٨
 ٣١٠ ٠ ٢٧١
 اسماعیل ناشانی (الساح) ٢٣٢
 آسیا الصغری (الأناتول) ٠ ١٨ ٠ ١٤
 ٠ ٢٨٨ ٠ ١٥٠ ٠ ٢٩ ٠ ٢٦ ٠ ٢٥
 ٢٨٩

(١)

الأمیراج ٤٨ ٠ ٤٣٠ ٠ ٦١٩
 ابراهیم میرزا ٦٧
 ابن ابی الخریص ١٣٤
 ابن حبیل (مذهبه) ١٩
 ابن خلدون ١٤
 ابن الخفیع ٨٠
 أبو حنیفه (مذهبه) ١٩
 أبو زید بن محمد أبی زید (الغری) ١٩٢
 أبو سعید (سلطان) ٢٢١
 أبو طالب (الغری) ١٧٩
 أبو طاهر حسینی (الغری) ١٩٠
 ابیه ٢٢٥
 آخا أرمو (Agha Armo) ١٢٩ ٠ ٩٥
 أحمد امین ٧٩ ٠ ٧٥
 أحمد بکلی (تکلی؟ صاحب الأسطی) ٢٥٨
 أحمد رکی بک ٠ ١٤٦ ٠ ١٤١ ٠ ١٤٠
 ١٤٧
 أحمد یسوی (أبواب سجده فی ترکستان) :
 ٢٦٨
 اندیره (مکتبه إجماعه صفا) ٨٨ ٠ ٤٣٤

الآية . ٢٠-٤٤٧-٤٤٨-٤٥٠-٤٥١

٣٠٩

أكبر (قصر امتد) : ١١٩

الكنيسيون : انظر المذائق

أكوا مايل ٢٩٣-٤٢٤٠

الب ارملان : ٢٥٢-٤٤٩

الدريجو Albuarel : ١٨٢-١٧٨

الطائفة ايسده : ١٣٠-٤٦٠-٤٧١

٣٠٩-٤٧٨-٤٧٠-٤١٢٤

آمد (ديار بكر) : ٢٧٩-٤٢١٣

الاصنامات : ٤١٠٣-٤٦٣-٤٥٠-٤٤٩

٤١٦٩-٤١٦٨-٤١٦٤-٤١٤٨-٤١٣١

٣٠٣-٤٢٠-٤٢٤٤-٤١٨١-٤١٧٥

آمل : ٢١٣-٤١٨٣-١٨١-٤١٧٥

الأنوبيون . ١٣٠٩-٤٧٠-٤٧٥-٢١٢

أمير خليل (الذهب) : ٧٢

الانجيل المقدس : ١٣١-٤٨٨

انحدوديجان In Jodjma : ٢٢٩

اندرج Andrei A : ٢٦٤

الأدلس ومسايا : ٤١٤٠-٤٥٥-٤١٥

٢٩٥-٤٢٩٢-٤٢٩١-٤٢٧٤-٤١٦٩

أنوشروان (كسرى) : ١١٤

أوربا والأوربيون : ٤٦١-٤٤٩-٤٣٧

٤١٣٧-٤١٣٦-٤١٢٧-٤٨٨-٤٨٤

٤١٥٩-١٥٧-٤١٥٠-٤١٤٩

٢٩٧-٢٨٩-٤٢٤٠-٤٢١٠

أشرف (مدينة) ١٨٣-١٨١

أشور : ١١

اصطخر ١٧٣-٤١٢

اصمهان . ٢٧٠-٤١٠-٢٨-٢٨-

٤٥١-٤٥٠-٤٤٨-٤٤٧-٤٤٥-٤٤٤-

٤٧٧-٤٦٦-٤٥٨-٤٥٧-٤٥٥-٤٥٤-

٤١٢٥-٤١٢٤-٤١٢١-٤١١٤-٤١١٣-

٤٢٠٨-٤٢٠٦-٤١٥٥-٤١٤٥-

٢٣١-٤٢٢٧-٢٢٢-٤٢١٣-٤٢١٠-

٤٢٨١-٢٧٠-٢٤٤٠-٢٢٥٠-٢٢٣٣-

٣١٠-٤٢٨٨-٤٢٨٤

الأصحنة : ٢٧٠٢-٤١٩-٤٤٤-٤٢٩-

٧٦-٤٧١-٤٤٨-٤٦

أظهر الجبري : ٦٦

الأعمدة : ٤١٧-٤٣٠-٤٢٥-٤٤٧-

٥٢-٤٥١

الاعريق والسن الاغريق : ١١-٤١٣-

٤٢٧٤-٤١٦١-٤١٣٩-٤٨١-٤٨٠-

٢٨٧

اراميات : ١٦٧

إمرقبة : ٢٧٤-٤١٦٩-٤٥٢-١٧٤-١٥

أصامتات والأضاح : ٤١٥-٤١٣-٤١٠-

٢٨٩-٤٩٠-٤٥٩-٤٣٨

آقا دما : ١٢٣

آقا محمود (النساج) : ٢٣٢

آقاميرك : ١١٦-١١١

بدر (أخرى) : ١٨١
 دوالهين (وزير تيجور) : ٦٧
 طراي : ٢١١ + ١٨٥ + ١١٧
 براخيون P. Brachydon : ٢٩٦
 برج : انظر الأبراج
 البروتينات : ٨٢
 بروكساي Broxton : ٢٦٨
 ترفادس : ٤٨
 اليريق المسمى (الخرى فر) : ٢٢ + ٢٠ + ١٧
 ١٨٥ + ١٧٢ - ١٦٨ + ٥٧ + ٥٦
 ٢٩٠ + ٢٠٧ + ٢٠٦ + ٢٠٢ + ١٨٩
 ٢٩٢
 جتا : ٢١٣
 حداد : ٢٢٧ + ٢٢٣ + ١٩٩ + ١١٧ + ١١٢
 ٢٨٦ - ٨٤ + ٩٩ + ٢٣٧ + ٢٢٣ + ٢٣٩
 ٢٩٠ + ٢٩٢ + ٢٩١ + ٢٩٠
 كل Wilfred Buckley : ٢٩١
 اللعقة (وكامدراية سان مارك) : ٢١٣٧
 ٢٩٢ + ٢٦١ + ٢٥٠ + ٢٢٣ + ١٥٥
 لون Laurence Bonson : ١٢٩
 بونتوس Pontosse de الصكرتس : ٩٩
 Helogon : ٩٩
 برام حور : ١٢٠ + ٢٥ + ١٢ + ١٢٠ + ١٢٠
 ١٩٨ + ١١٥
 برام بيردا : ١٢٠
 برامى : ١٩٢

أورفيتو Orvieto : ٢٨٩
 الأوزيك ١٠٨ + ١٠١
 الأوصور : ٢٢
 ديان محمد (تاج) : ٢٢٩
 بيتنهاوزن Bittenhausen : ١٠٣
 ١٩٠ + ١٢٢
 بديا : ٢٩٢ + ٢٨٩ + ٨٤
 لايترو كلاسم (مذهب كامري الصور) : ٨٢
 الإلهية (الأمر) : ٩٠ + ٢٧ + ٩٠
 آية خانة : ٢٩
 الأوبون : ٧٦

(ب)

بار : ١٢
 الباثيون : ٩
 بارلو J.A. Barlow : ١٩٠
 بكر : ٢٨٨
 دور Marins Bauer : ٢٩٦
 بايسمر ٩٨ - ٩٥ + ٧٢ + ٦٧ + ٦٦
 ٣١٠ + ١٢٥
 بيجان Bignan : ١٢٣
 بحارى : ١٠٨ + ٨٦ - ١٦٦ + ١١
 ٢٨١ + ٢١٥
 بختكين (أبو منصور) : ٢١٥
 بدر (صانع الزخارف الجصية) : ٥٥

ديماند Diamond : ٩٩

ديموت Demutro : ٨٩٤٨٨

الديوان (الخط) : ٦٧

(ذ)

الذهب : ٢٧٠٤١٢٢٤٢٢

تخريج الأرواني الذهبية والفضية : ١٦٩

(ر)

راشوا Rabunou : ٢٦٥

رازوندي (الخطاط نعيم الدين) : ٢٨٠

رستم (خشب) : ١٢

رشت : ٢٢٧

رشيد الدين (الوزير المنول) : ٤٨٨٠٢٢

٩١

رصاص (الاسم) : ١٩٣٤٧٧٤٥٦

رضا خان يلوي (جلالة الشاه) : ٣٩٠٤١٠

رصاص عباسي : ١٢٣٤١٢١٤٤٠٤٢٧

٢٢١ - ٢٢٩٤٢٠٦٤١٢٦

رفائيل Omer Raphael : ٢٠٢٤١٨١

الرقعة : ٢٣

الزنوك : ٢٤٩

الزها : ١٢

روبر Rubens : ١٤٤

روتشيلد Maurice de Rothschild : ١١٧

روح الله ميرك خاش : ١٠٦

الطلح : ٢٦٤

خواجه عبد العزيز : ١١٣٤١١٢

خواجه كرماني : ٩١

خوارزم (ملوك) : ١٨٤٤٢٧٤٩

خورمستان : ٢٦٦٤٢١٣٤١٦٦

خوقند : ٢٦٩

(د)

دار الآثار العربية : ٤١٨١٤١٦٠٤١٥٩

٤١٩٨٤١٩٥٤١٩٤٤١٩٠٤١٨٨

٤٢٦٥٤٢٢٨٠٢٢٨٤٢٠٢٤٢٠٠

٤٢١٤٢٨٩٤٢٦٦

دار الكتب المصرية : ٤٩٤٤٧٢٤٧١

٢٨٤٤١٠٨٤١٠٦٤١٠٤

دارا : ١٠٥

داود (محمدة) : ١٩٠

الدهش (الخط) : ٦٧

دلمى : ١١٩٤٢٠

دماريد : ٤٨

دمشق : ٦٦٤٠٩٤٢٢

دنجهوان Mrs. Kenneth Dogwall :

٢٠٩

دوست محمد : ١١٢

دولت آباد : ٦٧

ديتنام Sir Ernst Dehnen : ١٧٨

ديجرويت (مهد النسيجا) : ٢٤٢

(ش)

شاور الأول : ١٣

شاور الثاني (درا الكاف) : ٢١٣

شردان (Jean Chardin) : ٢٦٣ ٤٣٩

شاش (طعنة) : ١٠٧

الشاص (مدحه) : ١٩

شاه رخ - ٤٢٨ ١٥٨ ٩٣ - ٩٧ ٩٩٩

٣٠٩ ٤١٣٥ ٤١٠١

شاه قاسم البربري (الحطاط) : ٩٦

شاه قاسم المصور : ١٢٩

شاه اول : ١٢٠

شاه محمد : ٤١٨ ٤١١٢

شاه محمود البياضوري : ٤١١٤ ٤٦٩

٣١٠

الشامانه : ٤٨٩ ٨٨ ٤٨ - ٤٧٢ ٤٤٠

٤١١٧ ٤١٠٠ ٤٩٨ ٤٩٤ ٤٩٢

١٦٤ ٤١٣١ ٤١٢٩ ٤١٢٦

شاپر Sir Aurel Stein : ٢١٥

شروان : ٢٢٧

شمستر بنى (Foster Reilly) : ٤٩٨

١٢٦

شميع عباسي (المصور) : ٢٢٢

شمس الدين الحسيني (الخرق) : ١٩٦

شيدى حنك والشياهورف : ١٣٧ ٤١٠٨

شيخ زاده : ١١٣ ٤١١٢

شيراز : ٩٣ ٤٦٦ ٤٤٥ ٤٣١ ٤٢٩ -

٤٢٤٤ ٤٢١٣ ٤٢٠٦ ٤١٩٨ ٤١٩٦

٢٦٧ ٤٢٦٢ ٤٢٦٢

شيرين : ١٩٧ ٤١١٥ ٤١١٤ ٤٢٥

الشيعة والذهب النسي : ٤٢٧ ٤٣٩

١٠٨ ٤٧٧ ٤٧٥ ٤٢٩

شيكامو (معهد الفسيفساء) : ٤١٧٥ ٤١٦٧

١٨٧ ٤١٨٢ ٤١٨١ ٤١٧٩

(ص)

الصدورية (الدولة) : ٤٣٦ ٤٢٨ ٤١٠

٤١٠١ ٤٨٧ ٤٧٥ ٤٧٢ ٤٣٨

٤١٤٣ ٤١٢٧ - ١١٠ ٤١٠٨

٤٢٣٤ - ٢٢٥ ٤٢١٠ - ٢٠٦

٢٨٩ ٤٢٥٢ - ٢٥٠

صلى الدين : ٠١٤٣ ٤٤٩ ٤٢٨ ٤٣٦

٢٨٣

مقلية : ٤٣٩٢ ٤٢٩ ٤٢٨٧ ٤١٥

٢٩٥ ٤٢٩٤

صور : اصل التصوير

الصوفا : ١٠٨ ٤١٠٤

الصيد : ١١٥ ٤١٠٠ ٤٦١ ٤٥٨ ٤١٢

الصين والشرق الأقصى : ٤٢٤ ٤٢١ ٤١١

٤٦٠ ٤٢٧ ٤٣٦ ٤٢٢ ٤٣٠ ٤٢٧

٤٨٣ ٤٨٠ ٤٧٢ ٤٧٢ ٤٦٧ ٤٦٣

٤٩٩ ٤٩٧ ٤٩٦ ٤٩٣ ٤٩١ - ٨٦

الطراز المملوك : ١٥٠ ٢٠٤ ٢٤٩ ٢٤٩
٢٠٠ ٢٢٦

الطرازين والطرير ٢٢٦ ٢٢٥

مطران : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢

مطرب الثاني : ٢٥٤ ٢٥٤

مطربان : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢

مطربان : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢

مطربان والآجر : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢

مطربان وسرني ماستابول : ٢٢٢ ٢٢٢

(ع)

مطربان الأكبر : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢

مطربان الثاني : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢

مطربان : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢

مطربان الشيرازي : ٢٢٢

مطربان الشيرازي : ٢٢٢

مطربان (الناج) : ٢٢٢

مطربان الشيرازي (مولانا) : ٢٢٢

مطربان (المصود والمذهب) : ٢٢٢

٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢

(ض)

مطربان - اطراف الصيغة

(ط)

مطربان : ٢٢٢

مطربان (مطرب) : ٢٢٢

مطربان : ٢٢٢

مطربان الاسياف المطرب : ٢٢٢

مطربان الايرانى التري : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢

مطربان الكي الثاني : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢

مطربان السجوى : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢

مطربان الصقوى : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢

مطربان الطربون : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢

مطربان العاصي : ٢٢٢ ٢٢٢

مطربان الفاطمي : ٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢ ٢٢٢ ٢٢٢
٢٢٢

مرونا Vignat - ٢٤

فييه Vigner - ١٧٤

فييه جاستون G. West - ٤٧ - ٤٣

١٩٦ ٤١٩٤ ٤١٢٣ ٤٨٢

(ق)

قاسم علي ١٠٨ ٤١٠٧

قشاش ٤١٤٥ ٤٥٧ ٤٢٢ ٤٢٠

٤١٦٤ ٤١٥٤ ٤١٥٢ ٤١٥١

٤١٧٩ ٤١٧٧ ٤١٧٦ ٤١٧٢

٤٢٢٢ ٤٢١٣ ٤٢٠٩ - ١٩١

٤٢٣٢ ٤٢٣١ ٤٢٢٨ ٤٢٢٧

٢٣٥ ٤٢٢٤

القاشاني ٤٤٠ ٤٢٣ ٤٢٢ ٤٢٢ ٤٢٠

٤٧٧ ٤٥٨ - ٥٦ ٤٥٣ ٤٥١ ٤٤٤

٢٨٨ ٤٢٨٢ ٤١٧٢ ٤١٦٢

القاهرة ٦١ ٤٥٠ ٤٢٣

القصاب ٤٣٩ ٤٣٧ ٤٣٠ ٤١٩ - ١٧

٢٠٩ ٤٥٣ ٤٥١ ٤١٧ ٤١٥ ٤٤٠

القبط (والعصر القبطي - مصر) : ١٧٠ ٤١٣

١٢٣ ٤١٢٢

الحيوات : ٥١ ٤٥٠ ٤٤٨ ٤٤٧ ٤٢٠

القرآن الكريم والآيات القرآنية : ٠ ٦٢

١٥٨ ٤١١٧ ٤٧٤ ٤٦٩ ٤٦٢

القرعير : ١٨

قزوين : ٤١١٢ ٤٥٦ ٤٥٥ ٤٤٥

٢٨١ ٤٢٢٨ ٤٢١٢

القرصية (الدولة) : ٢٧٢ ٤١٥٧ ٤١٤٨ ٤٩

القروديون : ٩٠

عيث (النساج) : ٢٢٩ ٤٢٢٨

عيث الدين أحمد بهادر الخلافي : ٩١ ٤٩٠

عيث الدين المصور : ٢٢٤ ٤٩٩

عيث الدين جاني (منايع السجاد) : ١٤٢

(ق)

قارص (إقليم) : ٢٦٦ ٤٢٨ ٤٩

القاسيون (والضار القاسي) : ٤٢٤ ٤١٥

٤٢٤٦ ٤٢٤٠ ٤٢١٣ ٤٧٦ ٤٣٠

- ٢٩٠ ٤٢٦٤ ٤٢٦٢ ٤٢٦١

٢٠٠ ٤٢٩٢

فتح علي شاه : ٢٧٠ ٤١٣٦ ٤١٢٧ ٤٧٧

المردوسي : ٨٠

القرصية (القصون) ٤٢ ٤١٧

قريد (معرض) Free Gallery : ٤١٨٦

٢٩٩ ٤٢٠٢ ٤١٩٠

القسط : ١٦٧

المسباء : ٤٥٧ ٤٣٩ - ٢٧ ٤٢٢ - ٢٠

٢٨٢ ٤٢٨١ ٤١٩٥ ٤١٦٢

الملك : ٩٣

بيجدر Figuler : ١٥٦

(ق)

قلريان : ١٢

قرايس : ٢٠٩ ٤٥٤ ٤٤٨ ٤٢٢ ٤٣١

القصود : ٤٤٨٤٤٦ ٤٤١٠٤٠ ٤٢٩
٦١ ٥٥٥ ١٤٩
مغ كار (المسوحات) : ٢٣٥ ١٢٢٤
قم : ٤١٧٧ ٤١٦٧ ٤١٢٥ ١٧٧ ٤٥٥
٢٦٤ ١٢٢٧ ٤٢٢٠
القطر : ٤٤
قوام الدين محمود : ٧٢
القومية (البارة) : ٤٥ : antique
القوقار : ٤٢٨٧ ٤٢٥٣ ٤١٣٩ ٤٣٤
٢٨٨
لموجة : ٢٦٧ ٤٢٦ ٤٢٥
القمود (منبر الخاسع بها) : ٢٩٠
(ك)

الكائنات الحية (وسومها ونماذجها) : ٤١٨
٤٥٨ ٤٥٦ ٤٥٤ ٤٣٥ ٤٢٥ ١٢٣
٤ ١٥٣ ٤٨٣ - ٧٤ ٤٧٠ ٤٦٠
٤ ١٧٦ ٤ ١٧٢ ٤ ١٧١ ٤ ١٦٣
٤ ١٨٦ ٤ ١٨٥ ٤ ١٨٠ ٤ ١٧٩
٢٠٣ ٤ ٢٧٨ - ٢٧٢ ٤ ١٨٨
كارنيه Cartier : ١١٦ ٤ ١١٣ ٤ ١٠٦
كاررون : ١١٣
كاررويت : ٢٧٠
كاسرى الصور (الايكوبوكلاست) : ٨٢
كان، القوس : ١٧١ : Kaim Alphonse
كرباع : ١٥٣ ١٤٥

كرلا . : ٣٩
الكركت : ٩٠ ٤٢٩ ٤٩
كرستان والكرد : ١٨١ ٤٧٦
كرناسيب (الأمير علاء الدولة) : ٢٦٦
كرمان : ٤٢٠ ٦ ٤١٤٥ ٤٦٦ ٤٢٨ ٤٩
٢٦٦ ٤٢٢٥
كلاية (جارية الميلي) : ٢١٢
كلبيان Kulekian : ١٨٧
كلية ودمية : ٤٩٨ ١٩٧ ٤٨٩ ٤ ٩٠
١٣١
كل البريزي : ١٢٠
الكخب : ٢٠٣
كوادتش Quarituli : ١٢٥
لويجي : ٢١٠ ٤٢٠ ٩
الكوي (الخط) : ٢٧٩ ٤٦٣ ٠ ٢٠
٢٨١
كونل K. Kühn : ١٢٤ ٤١١٣
الكينانية (البرلة) والكينانيون : ٤٧٩ ٤٩
١٦٢
كيموريان Kavorhian : ٤١٠ ٩ ٤٩٣
٢٠٢

(ل)

اللاجه : ١٣٦ ٤ ١٣٢ ٤ ٤٩ ٤ ٤٠
لقونس : ٢٦٩
لورستان : ٢٦٠

كارنيه : ١١٣
كاررويت : ٢٧٠
كاسرى الصور (الايكوبوكلاست) : ٨٢
كان، القوس : ١٧١ : Kaim Alphonse
كرباع : ١٥٣ ١٤٥

١١٩٣٠١٩٢٠١٨٦٠١٨٥٠١٧٨
 ٢٥٦٠٢٥٢٠٢٤٢٠٢٠٩٠٩٠٩٠٨
 متحف الأسلحة في استوكهولم : ٢٥٧
 المتحف الأهل بطهران : ١٦٨٠١٦٢١
 ٢٦٩
 المتحف البريطاني : ١٩١٠١٧٣٠١٦٦
 ١١١٨٠١١١٧٠١١١٤٠١٠٧٠١٠٦
 ١١٩٠١١٨٧٠١١٧٧٠١١٧٥٠١١٢٣
 ٢٦٢٠٢٠٧
 متحف ياكى : ٢٥٢
 متحف يورت دى حال *Porte de Hal* :
 ٢٥٦
 متحف تاولوف *Thaulow* : ٢٢٨
 متحف سلفيتي : ٥٢
 المتحف التاريخي في درسدن : ٢٥٧
 متحف جامعة برنستون *Princeton* : ٢٠٠
 المتحف الحرب بباريس : ٢٥٤
 المتحف الحربى برلين *Zoozmann* : ٢٥٤
 المتحف الحربى التركى : ٢٥٦٠٢٥٤
 متحف طويق بوسراى : ١١٣٠١٩٢٠١٨٩
 ٢٥٨٠٢٥٥٠٢٥٤٠٢٥١
 متحف علم الشعوب في ميونخ : ٢٥٤
 متحف فريديام *Nixwilliam* بكيردج :
 ١٧٢
 متحف الفن التركى والاسلامى فى مانتول :
 ٢٦٧٠١٦٣٤٠١٩٥
 متحف الفنون الطبيعية في بودابست : ٢٣٦

النوم : اطر متحف
 لوكوك (قسون) *Yonko (Csq)* : ٤٣٢
 ١٣٢
 لوپرون *Lowinolin* : ١٨٢
 لوپس التاسع (مصداقة جانب لوى
Baptistere) : ٢٤٨
 المنوريجي (مقام السبل لثعب) : ٢٩
 نيل : ١٢٤٠١١٨٠١١٤
 ليمان *Ph. Israhmann* : ١٩٨
 ليون الثالث : ٨٢

(م)

ما رداء النهر : ١٦٦٠١٠٨٠٤٤٢
 ماتيس *Il. Matinee* : ٢٧٦
 مدرست (مدرسة) : ٣٨
 المآذن أو المنارات : ٤٤٥٠٣٩٠٤٣٢
 ٥٢٠٥١
 مارتن *Martin* : ١١٣
 مارسه *G. Marcus* : ٢٩٧
 مازندران : ١١٨٠١١٧٥٠١١٧٣٠١٢٨
 ٢٦٩
 المأسون : ١٣٤
 ماني ومارية : ١٧٦٠١٦٠٠٤٥٨٠٤٢١
 ١٣٢٠١٣٢٠١١٠٢٠١٨٣٠١٧٩
 متحف برلين (القسم الاسلامى بها)
Islamische Kunstal terung
 ١١٧٤٠١١٦٧٠١٩٥٠٤٥٩٠٥١٠٢٠

محمد (عليه السلام) : ٢٨١ ٢٧٥ ٢٧٤

١١٧

محمد (صانع الأسلحة) : ٢٥٧

محمد بن أبي طاهر ابن أبي حسن (الخرقي) :

١١٢

محمد جعفر (صانع التحف الخشبية) : ٢٧٠

محمد جوكي (الأمير) : ١٠٠

محمد حسين عيكل باشا : ٧٥

محمد صادق (النساج) : ٢٢٢

محمد راسم (المصور الخزازي) : ٢٩٧

محمد رضا إسماعيل (الخرقي) : ٢٠٩

محمد بن ربيع الدين (صانع التحف المعدنية) :

٢٤٩

محمد رمان : ١٢٦

محمد بن أثرى (صانع مصداقة ساد لوى) :

٢٤٨

محمد شعيح : ١٢٦

محمد شمس : ١٢٤

محمد بن عبد الواحد (صانع التحف المعدنية) :

٢٤٣

محمد علي التبريزي : ١٢٦ ١٢٥

محمد بن علي الراوندي : ٦٩

محمد بن عمر (النساج) : ٢٢٤

محمد قاسم التبريزي : ١٢٦ ١٢٥

محمد بن فلاوون : ٢٢٢

متحف الفنون الحليّة ميونخ : ١١٨٥٩٩

٢٥٢ ١٢٦ ١٢١

متحف الفنون الزخرفية باريس : ١٥٤٩٩٨

٢٢٧

متحف الفنون الصناعية في ليرج - Kunst-

gewerbe Museum : ١١٠

متحف فنكندروبا والبريت لندن : ٤٥٨

٤١٩٣ ١٨٦ ١٧٧ ١٩٧ ١٢٣

٢٣٣ ٢٢٧ ٢٠٩ ٢٠٨

متحف فينا : ٢٥٦ ١٥٤

متحف لصر أروزمهاني : ٢٥٧

متحف لصر جلستان : ١٢٤٢ ١٢٣ ٤٩٧

٢٤٧

متحف كابلانك : ١٧٨

متحف اللوفر : ١٣٠ ١٠٦ ٨٨

٢٤٨ ٢١٥ ١٩٠ ١٧٩ ١٦٤

٢٨١

المتحف المترو برنجان : ٤١٠٠ ٤٩٩ ٤٥٨

٤١٩٧ ١٩٣ ١٧٨ ١٥٤ ١١٣

٢٦٨ ٢٦٦ ٢٤٩ ٢٢٩ ١٩٩

٢٦٩

متحف الهرميتاج : ٢٣٧ ١٩٣ ١٦٧

٢٥٨ ٢٤٧ ٢٤٣ ٢٣٩

٢٦٩ ٢٦٨

مجموع ليل : ١٢٤ ١١٨ ١١٤

المغاربة : ٥٤ ٣٨ ٣٣ ٣٢ ٣٠

١٩٣ ١٩٢ ١٨٥ ٤٥٥

المحقق (الخط) : ١٨٧

المسح (عليه السلام) ٢٢٢٤١٨٨
 السبعة . ٨١٠٧٦٤٥٨٤٢١ - ٤٨٥
 ٢٠٩٤١٨٨٤١٢٧٠١٢٦
 شيد : ٤٢٠٦٤١٩٢٤٧٧٤٥٦٤٢١
 ١٧٤٤٢٢٧
 مصر : ٤٢٨٠١٧٤٦٥٤١٣٤١١
 ٤١٣١ - ١٢٢٤٧٦٤٥٢٠٢٩
 ٤٢٤٦٤٢١٥٦٢١٢٤٠١٦٩٤١٤٠
 ٤٢٨٤٤٢٧٩٤٢٧٤٤٢٥٢٤٢٤٩
 ٢٠٠٤٢٩٤٤٢٩٠٤٢٨٧
 مظهر على : ١١٨٤١١٢
 المصرية (الدولة) ٢٨٤٩
 منادى السار : ٥١
 المنز (الخلقة الباسم) : ٤٨
 المدينة (الحف) . ٤٢٣٤٢٢٠١٧
 ٤٢٠٩٤٧٦٤٧٠٠٢٥٤٢١
 ٢٩٧٤٢٨٣٤٢٨٩ - ٢٢٧
 المراج : ١١٧٤٨١
 من الدين بن نجات (النداج) ٢٢٩
 المرشد بن الله القاطن : ٢١٣
 من المصور : ١٢٦٤١٢٥
 من (المناج) : ٢٢٢
 المول : ٤٤٧٤٣٥ - ٢٧٤١٨٤٩
 ٤٩٧٤٩٦٤٩٢ - ٨٦٠٧١٤٦٠
 ٠٢٠٣٤١٨٤٤١٧٦٠١٦١
 ٤٢٤٨ - ٢٤٥٤٢٤٥ - ٢١٩
 ٢٧٢٤٢٦٢

محمد يوسف . ١٢٦٤١٢٥
 محمدي ٤١٢٦٤١٢١٤١٢٠٤١١٢
 ٢٢٨٠٢٢٦٤٢٠١
 محمد بن ابراهيم بن عبد الوهاب (أخو) :
 ١٨١
 محمد البربري : ٢٦٤٤٥٩
 محمود الكندي (صانع الحف الحديثة) .
 ٢٥٠
 محمود مذهب : ١١٣٤١١٠٤١٠٩
 محمود بن مرتضى الكاتب السبي : ٩٥٤٦٦
 المدائش (أكسيمون) : ٤١٦٦٤٥٣
 ٢٦٠
 المراسم : ٤٧٤٤٦٤٤٤٤٢٨٤٢١٤١٩
 المدن (تحتها) ٢٩
 مراة ٢٨٤٤٨٦٠٢١
 مرايا ٢٤١٠٢٤٤٠٤٤٩
 مرصاف : ٥١٢٣٤١١٠٤٨٩٤٦٣٤٤٠
 ١٢
 مرو : ٢٢٠٤٢١٣
 مروان بن محمد (أخو الأموي) : ٠٢٣٨
 ٢٢٩
 لردكيه ٩٥
 منجد . ٠٢٨٠٢١٤٢٠٠١٨٤١٧
 ٤٦٠٤٥٢٤٤٧٤٤٦٤٤٤٢٢٩
 ٧٦٤٧١
 المنصر ياقه (المناسي) : ١٩

۲۶۳۶۵۹ : Herbert هربت
 ۱۶۸۶۸۳ : Herzfeld هرتسفلد
 ۳۹ : هنت (نصر)
 ۵۷ : هست رنجی
 ۱۴۰ : Richard Hakluyt هاکلوت
 ۹۹۶۹۸۶۹۱ : هاشمی
 ۹۹۶۹۸۶۹۱ : هاربرگ
 ۱۱۹ : هابون (امپراطور احمد)
 ۶۲۰۱۶۱۱۵۶۷۱۶۵۵ : همدان
 ۲۶۲۶۲۱۷۶۲۲۲۶۲۱۱۶۱۳۵
 ۶۲۹۶۲۸۶۱۵۶۱۳۶۱۱ : الحید
 ۶۸۳۶۸۱۶۷۶۶۷۰۶۵۳۶۵۲
 ۶۱۲۲-۱۲۲۰۶۱۱۹۶۹۰۶۸۸
 ۶۱۲۰۶۱۳۹۶۱۳۷۶۱۳۱۶۱۲۶
 ۶۲۸۹۶۲۷۱۶۲۵۳۶۲۵۰۶۲۳۵
 ۲۹۳
 ۶۸ : Clément Huart هوار
 ۱۲۱ : Ph. Hofer هوفر
 ۳۰۶۲۷ : هولاکو
 ۱۴۴ : Hans Holbein هولین
 : Hollsten Guttorp هوتستین گوتورپ
 ۱۵۴
 ۱۰۹ : Homburg هومبرج

۱-۶۰۱۰۰۶۸۰۶۵۰ : مصر
 -۱۱۶۰۱۱۲۶۱۱۳۶۱۸
 ۱۳۷۶۱۰۸
 ۱۹۹۶۲۹۶۱۵ : عقل الفنایین و محرمین
 ۲۵۳۶۱۲۹۶۱۳۶
 ۱۶۳ : هار
 ۲۹۰ : لورد متدیون
 ۱۶۶ : Noval Hattabi حیات دوی
 ۶۲۰۲۶۱۸۳۶۱۹۶۱۵ : یسور
 ۲۶۲۶۲۲۰۰۶۲۱۳
 ۸۲ : پیغ
 ۲۴۲ : niello نیلو
 (۵)
 ۱۹۴ : Hachin هاردج
 ۱۹۶ : Hachnava هاشناوا
 ۱۹۶۶۲۹۶۱۵ : هجره الفنایین و متعلقهم
 ۱۴۹۶۱۳۷
 ۶۲۱۷۰۶۲۲ : Ralph Harati هارای
 ۲۵۲۶۲۲۸
 ۶۶۶۰۶۰۶۵۷۶۲۸۰۹ : هراة
 ۶۱۰۳-۹۶۶۹۲-۹۲۶۹۰۶۸۲
 ۶۱۳۰۶۱۱۱-۱۰۹۶۱۷۰۱۰۵
 ۶۱۲۵۶۱۳۷-۱۲۵۶۱۳۱۶۱۳۰
 ۶۱۲۳۶۲۲۱۶۲۲۰۶۱۵۷۶۱۵۰
 ۳-۹۶۲۷۲۶۲۲۱۶۲۲۳۶۲۱۷

(و)

وارج Warburg : ١٨١

الورق : ١٣٢٤٧٠ ١٣٧٠٦٣٤٢١ : ١٣٢

ولسان : ١٢٠

ويلدرد Vernon Wethered : ١٩١

(ي)

ياري المذهب : ٧٣٤٧٢

يحيى (النساج) : ٢٢٨

يزد : ٠٢٠٦٠١٤٥ ٠٦٦٤٥٧٤٥٤ : ٢٢٧ ٠٢٢٣ ٠٢١٨ ٠٢١٢

٠٢٦٦ ٠٢٢٥ ٠٢٢٣ ٠٢٢٢٩

٢٨٤٤٢٨١

بلدز : ١٢٦٤٨٩

اليهود : ٧٦٤٧٠

يوان (أسرة) : ٢١٩٤٩٦

يوسف بن علي بن محمد بن أبي طاهر (الحرق) : ١٩١

صموالأمير يوسف كمال : ٠١٥٨ ٠١٥٢ : ٢٨٦ ٠١٦٠

يوزمورخو يولوس Eumorfopoulos : ٠١٧٧ : ٢٠٥ ٠١٩٦ ٠١٨٥ ٠١٧٨

فهرس اللوحات

اللوحة	الشكل	
١	1	خند محمود المحراب في المسجد الجامع ناين . حوالى سنة ٥٣٥ - ٥٩٦ م .
٢	2	المحراب وبعض الأعمدة بالمسجد الجامع ناين . حوالى سنة ٥٣٥ - ٥٩٦ م .
٣	3	منارة المسجد الجامع في ناين .
٤	4	قطاع من طاعة القبة الصغرى في المسجد الجامع باصفهان . مؤرخة سنة ٥٤٨١ - ١٠٨٨ م .
٥	5	قبور وعقود في المسجد الجامع باصفهان .
٦	6	إيوان المسجد الجامع في جلبجان من سنة ٤٩٨ - ٥٥١٢ م .
٧	7	١١٠٤ - ١١١٨ م .
٨	8	جبد قايرس في بروجان . مؤرخة ٥٣٩٧ - ١٠٠٦ م .
٩	9	قبر مؤرخة شافون في نخبوران . مؤرخ سنة ٥٥٨٢ - ١١٨٦ م .
١٠	10	رج محمود بن سبكيچين في عزة . مؤرخ سنة ٥٤٢١ - ١٠٠٣ م .
١١	11	منارة في نظام . مؤرخة ٥٥١٤ - ١١٢٠ م .
١٢	12	منارة في سمنان من القرن ٥٥ - ١١ م .
١٣	13	خطة م .
١٤	14	باب وإيوان في المسجد الجامع باصفهان . من القرن ٨ - ١٥١٠ م .
١٥	15	١٤ - ١٦ م .
١٦	16	قبر تيمور في ممرقند من سنة ٥٨٠٨ - ١٤٠٥ م .
١٧	17	الركن الغربى والإيوان الشمالى الغربى من مسجد حوهر شاد بمدينة مشهد .
١٨	18	مؤرخ سنة ٥٨٢١ - ١٤١٨ م .
١٩	19	الإيوان الشمالى الشرقى في مسجد حوهر شاد بمدينة مشهد . مؤرخ سنة ٥٨٣١ - ١٤١٨ م .
٢٠	20	منظر تخطيط في الإيوان الجنوبى الشرقى في مسجد حوهر شاد بمدينة مشهد .

اللوحة	الشكل	
١٦	١٨	منظر داخل في المسجد الجامع بمدينة برد - القرن ٥٩ - ١٥٠
١٧	١٩	ردفة في المسجد الجامع بمدينة برد - القرن ٥٩ - ١٥٠ م
١٨	٢٠	قصر يمين سور اصفهان - من نهاية القرن العاشر الهجري (نهاية القرن السادس عشر الميلادي) .
١٩	٢١	الباب الخارجي من مسجد الشاه باصفهان - مؤرخ سنة ٥١٠ - ٥١٦ م
٢٠	٢٢	باب داخل في مسجد الشاه باصفهان .
٢١	٢٣	منظر داخل في مسجد شاه باصفهان
٢٢	٢٤	صريح قدم شاه بمدينة بيساور - من القرن ٥١١ - ٥١٧ م
٢٣	٢٥	مطلة في اصفهان - من بداية القرن ٥١١ - ١٧ م
٢٤	٢٦	قبة مدرسة مادرساه باصفهان - مؤرخة سنة ٥١١٢ - ٥١٧١١ م
٢٥	٢٧	مدخل السور في مدينة برد - من بداية القرن الماضي .
٢٥	٢٨	تخطيط صريح الجانبي في مدينة سلطانية .
٢٦	٢٩	تخطيط مدرسة خوجرد
٢٧	٣٠	تخطيط مسجد شاه في اصفهان
٢٨	٣١	محراب من القاشان دي البرقي المعلق والزخارف البارزة . أصله من جامع الميدان في قاشان - مؤرخ سنة ٥٦٢٣ - ١٢٢٩ م ؛ وعليه اسم صاحبه الحسن بن عرشاه - محفوظ في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين
٢٩	٣٢	محراب من القاشان دي البرقي المعلق من قرامين عليه امضاء علي بن محمد ابن أبي طاهر ومؤرخ سنة ٥٦٦٣ - ١٢٦١ م - في مجموعة كيفوركياں Kevorkian .
٣٠	٣٣	محراب من التيفيقاء الخزفية - من منتصف القرن ٥٨ - ١٤ م - في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
٣١	٣٤	صيفاء حربية كانت في جامعاه بمدينة اصفهان من القرن ٥٩ - ١٥ م - في مجموعة كيفوركياں .

النوع	شكل	
٢٣	٢٥	خراب من الصيحاء، الخرقة في مسجد شيخ صف الله، صفهان مؤرخ سنة ١٠٢٨ هـ - ١٠٦٨ م .
٢٣	٢٦	تزيينات قشاي من قصر جهن ستون، صفهان - من القرن ١١ هـ - ١٧ م - في متحف تكسورنا وألبرت بلدي .
٢٤	٢٧	جزء من نقش حائط - من القرن ٦ هـ - ١٢ م - في مجموعة هيرامانك Heramank .
٢٥	٢٨	الصيغة الأولى من مخطوط أيراني كنه مظهر محمد ورد سنة ٩٢٩ هـ - ١٥٢٣ م - في معرض فريز Frey Gallery .
٢٦	٢٩	صفحة من مخطوط المخطومات (الحملة) لشاعر بطاي . كتب للنساء طهماسب بن عامر ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) ومحمود في المتحف البريطاني .
٢٧	٣٠	الذي عليه السلام بحث سيدنا حمزة وسيدنا علي في مهنة المدرسة السعوية - في مخطوط من كتاب جامع التواريخ (شيد الدين) مؤرخ سنة ٥٧٤ هـ - ١٣١٤ م ومحمود في الحنية الأسوية بسند في مكتبة جامعة أدبية .
٢٨	٣١	محمود بن قزليل - مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ - ١٤١٠ م - من مخطوط في مجموعة جلينكان Gollenkhan .
٢٩	٣٢	هرام بنور والصورة السبع - مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ - ١٤١٠ م - من مخطوط في مجموعة جلينكان Gollenkhan .
٣٠	٣٣	القتال بين حيوش كيشرو وافرسيات - مدرسة هراة سنة ٨٣٣ هـ - ١٤٢٩ م - من مخطوط شامانه في مكتبة مصر جستان طهران .
٣١	٣٤	حماني أميريران يستقبل في حديقة بمصر هاديون اسمة فيصر المصير . مدرسة هراة سنة ٨٣٤ هـ - ١٤٣٠ م - صورة من مخطوط صانع ومحمودة في متحف الصور الزخرفية سارس .
٣٢	٣٥	فتها - بخاندلون في مسجد - مدرسة هراة - من تصوير هراة في مخطوط من (ستان) سدي مؤرخ سنة ٨٩٤ هـ - ١٤٨٩ م - ومحمود في دار الكتب المصرية .

اللوحة	الشكل	
٤٣	٤٦	٢٠ مسجد - تمب إلى الصور يزاد من مخطوط المنظومات (الخمس) لثغر صامى .
٤٤	٤٧	ساحرى حمام - تمب لصور يراد من مخطوط المنظومات (الخمس) لثغر صامى .
٤٥	٤٨	طلب الدين بناد مجينا إلى المسجد الجامع في شيراز - المدرسة الصغوية في تبريز سنة ٩٣٥ هـ - ٩٥٢٩ م . في مخطوط من ظفرنامه لشرف الدين علي يردى - ومحفوة في مكة فصر حلت بطهران .
٤٦	٤٩	صورة المراج - من المدرسة الصغوية الأور في تبريز - ولعلها من تصوير سلطان محمد . في مخطوط من المخطوطات (الخمس) لثامر ، كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) . ومحمود في المتحف البريطاني .
٤٧	٥٠	كبرى أبرشوا ان دور بره يسما ان التومين . من المدرسة الصغوية الأولى في تبريز . في مخطوط من المنظومات (الخمس) لثامر . كتب لثامر طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) . ومحمود في المتحف البريطاني .
٤٨	٥١	منظر في الزيف - لصور محمدي سنة ٩٨٦ هـ - ١٥٧٨ م . في متحف الموزي جابريس .
٤٩	٥٢	منظر طبيعي وثلاثة صبا دين - عليه بصا - المصور رحا عاسي . من نهاية القرن ١٠ هـ - ١٦ م . في مجموعة كلزنيه Cartier de .
٥٠	٥٣	صورة ضرب (بالقطة) لصور محمد قاسم سنة ١٠١٤ هـ ١٦٠٥ م . في المتحف الموزي جابريس في نيويورك .
٥١	٥٤	اسكتور زويته ووشك - من المدرسة الصغوية (الثانية) ماسميان ، في القرن ١١ هـ - ١٧ م . في مخطوط شها نامه بمجموعة شتر جي Chester Beatty . وعليها اسماء من المصور .
٥٢	٥٥	لوحة في إريابة من القرن ١٢ هـ - ١٨ م . من مجموعة المذكور علي ماشا ابراهيم .

اللوحة	الشكل	
٥٣	٥٦ و ٥٧	لوحة من إيران - القرن ١٢ هـ - ١٨ م من مجموعة الدكتور علي شا ابراهيم .
٥٤	٥٨	جلد كتاب إراني . من بداية القرن ١٠ هـ - ١٦ م من مجموعة جليتيان Gulistan .
٥٥	٥٩	جلد كتاب إراني من عمل محمد صالح التبريزي في القرن ١٠ أو ١١ هـ - ١٦ م . في مجموعة جليتيان Gulistan .
٥٦	٦٠	سجادة إيرانية . من القرن ١٠ هـ - ١٧ م . في القسم الاسلامي من متحف الدولة بولني .
٥٧	٦١	رسم جزء من سجادة كاهنة من صناعة تبريز في بداية القرن ١٠ هـ - ١٦ م . محفوظة في متحف فنكتور ياوتفوت بلدن .
٥٨	٦٢	سجادة حريرية من صناعة تبريز في النصف الأول من القرن ١٠ هـ - ١٦ م . محفوظة في متحف القصور الزمرية بباريس .
٥٩	٦٣	سجادة إيرانية محلاة بجمود معدية من صناعة تبريز في نهاية القرن ١٠ هـ - ١٦ م . من مجموعة الدكتور علي شا ابراهيم .
٦٠	٦٤	سجادة من صناعة تبريز في النصف الثاني من القرن ١٠ هـ - ١٦ م . في متحف المنسوجات بمدينة ليون بفرنسا .
٦١	٦٥	سجادة حريرية من صناعة فاشان في النصف الثاني من القرن ١٠ هـ - ١٦ م . في متحف حورلان بباريس .
٦٢	٦٦	سجادة حريرية من صناعة فاشان في النصف الثاني من القرن ١٠ هـ - ١٦ م . في المتحف القروي بولنيان بنيو يورك .
٦٣	٦٧	سجادة من صناعة شمال غربي إيران في نهاية القرن ١٠ هـ - ١٦ م . في المتحف القروي بولنيان بنيو يورك .
٦٤	٦٨	سجادة ذات اشجار ومناظر من صناعة شمال غربي إيران في نهاية القرن ١١ هـ - ١٧ م . محفوظة في مجموعة مكهنبي Melhouni .
٦٥	٦٩	جزء من سجادة إيرانية من القرن ١١ هـ - ١٧ م . في مجموعة الدكتور علي شا ابراهيم .

اللوحة	الشكل	
٦٦	٧٠	سجادة ذات زخارف من صناعة نوبيري في بداية القرن ١١ - ١٧ م في متحف الفنون الزخرفية بباريس .
٦٧	٧١	رسم من سجادة إيرانية كاملة (عراة) . من القرن ١٢ - ١٨ م في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٦٨	٧٢	سجادة من الحرير . من القرن ١١ - ١٧ م . في القسم الإسلامي من متحف المدينة بباريس .
٦٩	٧٣	رسم جزء من سجادة إيرانية كاملة . مؤرخة سنة ١١٩٤ هـ - ١٧٨٠ م من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٧٠	٧٤	رسم من القطار بدون دهن وعليه زخارف مطبوعة من شوشيان في القرن ١٢ أو ١٣ هـ - ٨ أو ٩ م في مجموعة بيجات دي Nejat Roudabi .
٧١	٧٥	حصن حرقي . القرن ١٣ هـ - ٩ م . في المتحف الأهم بطهران .
	٧٦	حصن حرقي من بلاد ما وراء النهر . القرن ١٣ هـ - ٩ م . في متحف اللوفر .
٧٢	٧٧ و ٧٨	حصنان من الخزف ذي البريق المعدني . القرن ٢ هـ - ٩ (١١ م) . في متحف فريزويليام Fitzwilliam في مجموعة الفنون كانت Alphonse Kann .
٧٣	٧٩	حصن من الخزف ذي البريق المعدني . من القرن ١٣ هـ - ٩ م . في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٧٤	٨٠	سلطانية من الخزف ذي البريق المعدني . من القرن ١٤ هـ - ١٠ م في مجموعة الفنون كان Alphonse Kann .
٧٥	٨١	حصن حرقي من بلاد ما وراء النهر . القرن ١٤ هـ - ١٠ م . في مجموعة جليله Ch. Gillet
	٨٢	من حصن الخزف . القرن ١٤ هـ - ١٠ م . في مجموعة كلوكيان Kelokian .
٧٦	٨٣ و ٨٤	كوبان من الخزف الأبيض ذي الزخارف المنقورة . القرن ١٤ هـ أو ١٥ هـ (١٠ أو ١١ م) . في معهد الفنون بمدينة شيكاغو في متحف الفنون البحرية بمدينة بوسطن .
٧٧	٨٥	حصن من الخزف الأبيض ذي الزخارف المنقورة . من القرن ١٤ هـ - ١٠ م . في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .

الرقم	الوصف	الرقم	الوصف
٧٨	٨٦	٧٩	٨٧
٨٠	٨٨	٨١	٨٩
٨٢	٩٠	٨٣	٩١
٨٤	٩٣ و ٩١	٨٥	٩٥ و ٩١
٨٦	٩٦	٨٧	٩٧
٨٨	٩٨	٨٩	٩٩

اللوحة	الشكل	
٧٩	١٠	بريق من الخرف من القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٩٠	١٠١	بريق من الخرف دى الدهان الأزرق ولسطح حارسى مجزم - مؤرج من ٥٦٢ (١١٦٦ م) : في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٧١	١٠٢	سلطانية من الخرف ، عليها نقوش فوق الدهان ، من القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة دافيد David (١٠١٠)
٩٢	١٠٣	سلطانية من الخرف ، عليها نقوش فوق الدهان ومينا بدهيب ، من صناعة قاشان في القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة ليمان Pl . Lelouman
٩٣	١٠٤	مخمن من الخرف دى البريق المعتمى من صناعة الرى في القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة موسى Mousa .
٩٤	١٠٥	قبعة من الخرف عليها نقوش فوق الدهان من صناعة الرى في القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة باربش وطشني Barbsch - Watsch .
٩٥	١٠٦	إباء زخرفى من صناعة الرى في القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٩٦	١٠٧	بريق حرقى من صناعة سلطانية في القرن ٥٧ - ١٣ م من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٩٧	١٠٨	تمثال من الخرف در دحان أزرق ونقوش سود ، من صناعة هشار أوساره في القرن ٥٧ - ٢٣ م . في متحف جامعة برنستون Princeton University .
٩٨	١٠٩	تمثال خرقى من صناعة سلطانية في القرن ٥٧ - ١٣ م . من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٩٩	١١٠	نخبة من الخرف دى البريق المعتمى من القرن ٥٧ - ١٣ م في القسم الاسلامى من متاحف الدولة بربلن .
١٠٠	١١١	طاثر من الخرف ، من القرن ٥٧ - ١٣ م . في دار الآثور المصرية بالقاهرة .
١٠١	١١٢	أسد من الخرف دى الدهان الأزرق ، من القرن ٥٧ - ١٣ م . في مجموعة كيروريان Kevorkian .

اللوحة	الشكل	
١٠٢	١١٣	شاك من الحرف الكرم دى الدهان الأزرق من القرن ٥٧ - ١٣ م . فى متحف مكسوريا والميت لندن .
١٠٣	١١٤	سلطانية من احرف من سلطانية فى القرن ٥٨ - ١٤ م .
	١١٥	حصن من الحرف من القرن ٥٦ - ١٣ م فى مجموعة يودودبولوس ، Kanourloponas .
١٠٤	١١٦ و ١١٧	سعة رقبة من نصيب دى 'رحايف الزرق' تحت الذهب ، القرن ٩ أو ١٠ - (١٥ أو ١٦ م) . فى مجموعة 'سردجوال' Mrs. K. Dingwall .
		فى القسم الاسلامى من متحف الدولة فى برلين .
١٠٥	١١٨	حصن من احرف دى رحايف متعددة الألوان ومقرنة تحت الدهان ، من القرن ١١ - ١٧ م فى مجموعة 'دخ' (Dach) .
١٠٦	١١٩	مجموعة من لوحات الفسيفساء ذات الزبرجى المعلق من قاشان ، جزء من مؤرخ من سنة ٦٦٥ هـ - ١٢٦٧ م ، فى متحف القوفر بباريس .
٧	١٢٠	قطعة منسوجة من الحرير ، يرجع أنها من صناعة حراسان فى القرن ٥٤ - ١٠ م ، فى متحف القوفر .
١٠٨	١٢١	قطعة منسوجة من الحرير ، من القرن ٥٦ - ١١ م أو ١٢ م ، كانت معلقة فى مجموعة راجو (Rajon) .
١٠٩	١٢٢	قطعة منسوجة من الحرير ، من القرن ٥٦ - ١٢ م ، فى مجموعة 'المسعودى' ، Mrs. Almon .
١١٠	١٢٣	قطعة من منسوجة على عجود النخعة ، من القرن ٥٨ - ١٤ م فى متحف الدولة بباريس .
١١١	١٢٤	قطعة منسوجة مطرزة الحرير ، من صناعة شمال غربى ايران فى القرن ١٠ هـ - ١٦ م . محفوظة فى متحف القصور التطبيقية بمدينة بودابست .
١١٢	١٢٥	قطعة من منسوجة على عجود معدنية ، من القرن ١٠ هـ - ١٦ م فى متحف الفنون الزخرفية بباريس .
١١٣	١٢٦	قطعة من منسوجة على عجود معدنية ، من القرن ١٠ هـ - ١٦ م فى متحف تارلو Thaulow ، مدينة كيل Kiel .

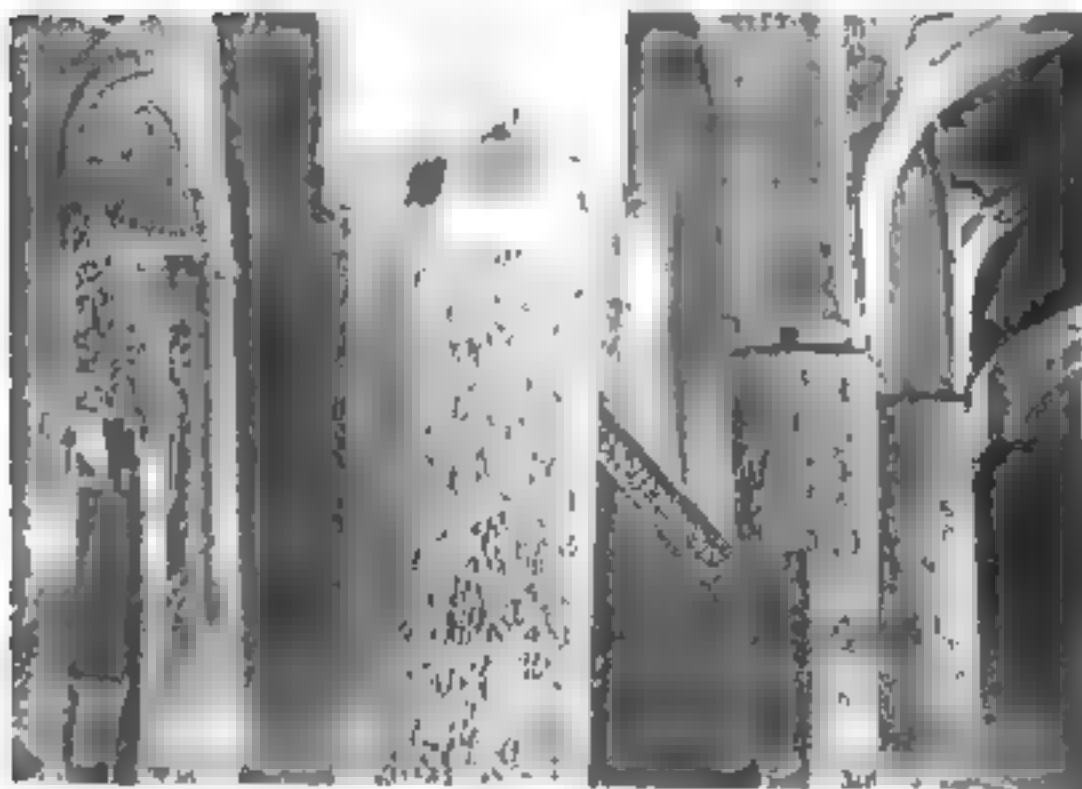
اللوحة	الشكل	
١١٢	١٢٧	رداء من القبطية ، من صناعة يردى القرن ٥١١ - ١٧ م . في متحف اسوكهلم .
١١٥	١٢٨	قطعة من صبيح محلى بخيوط معدنية من صناعة (ميت) باصفهان في عصر الشاه عباس الأكبر . محفوظة في متحف فكتوري بالبرث بلندن .
١١٦	١٢٩	قطعة من النخيلة المملأة بخيوط معدنية ، من صناعة باصفهان في القرن ٥١١ - ١٧ م . محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
١١٧	١٣٠	مجدد من الحرير مصوجة على شكل حدة كاهن وهي مطر صلب السيد اسيح ، من القرن ٥١١ - ١٧ م . محفوظة في متحف فكتوري بالبرث بلندن .
١١٨	١٣١	قطعة صبيح من الحرير ، من صناعة يردى القرن ٥١١ - ١٧ م . محفوظة في مجموعة أكرمان Akerman .
١١٩	١٣٢	حرام من الحرير ، من القرن ٥١١ - ١٧ م . في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٢٠	١٣٣	رداء من الدماخ ، من القرن ٥١٢ - ١٨ م . في متحف المنسوجات بمقاطعة كولومبيا بأمريكا .
١٢١	١٣٤	حبيزة من القطن مطرود بالحرير ، من صناعة باصفهان في القرن ١١ أو ١٢ م (١١٧ و ١٨ م) . محفوظة في مجموعة "كرمان بوب" Ackerman-Pop .
١٢٢	١٣٥	قطعة صبيح مطرودة بالحرير ، من صناعة رشت أو باصفهان في القرن ٥١٢ - ١٨ م . محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
١٢٣	١٣٦	إبريق من البرودر ينسب الى الخليفة الأموي مروان الثاني ، من القرن ٥١ - ٧ م . في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٢٤	١٣٧ و ١٣٨	رسم جزئين من الزخارف المنحوتة على إبريق المنسوب الى مروان الثاني في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٢٥	١٣٩	مبكرة من البرودر على الطراز الإسباني ، من القرن ٥٢ - ٨ م . في القسم الاسلامي من متحف الدولة ببرلين .
١٢٦	١٤٠	قدر من البرودر ذات زخارف منحوتة وعظمية بالقصة والخماس الأحرار ، صنعت في مرارة سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٣ م) وعليها أسماء صانعيها محمد ابن عبد الواحد ومحمود بن أحمد . في متحف المرميتاج .

اللوحة	الشكل	
١٢٧	١٤١	صبيبة من القصة ذات زخارف محمودة عملت للملكان الب أرسلان من ٥٤٥٩ - ١٠٩٦ م وعليها أسماء عائلتها حسب النقاشات ، محمودة في متحف القصور الجميلة بمدينة بوسطن Boston .
١٢٨	١٤٢	قبعة للملوك الموردين من القصة ، فيها تذهيب وعليها زخارف محفورة من القرن ٥ أو ٦ هـ (١١ أو ١٢ م) . في مجموعة هرازي .
١٢٩	١٤٣	صبيبة من النحاس ذات زخارف محمودة . من القرن ٦ هـ - ١٢ م . في متحف فنكورييا والبرت بلندن .
١٣٠	١٤٤	مرايا من البرونز ذات زخارف دائرية ، من القرن ٥ هـ - ١١ (١٢ - ١٣ م) . في مجموعة هرازي .
١٣١	١٤٥	شندان من النحاس ذو زخارف محمودة ومطعمة بالقصة ، من القرون ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في مجموعة هرازي .
١٣٢	١٤٦	بريق من النحاس ذو زخارف محمودة ومطعمة بالقصة ، من القرون ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف فنكورييا والبرت بلندن .
١٣٣	١٤٧	بناء من البرونز ذو زخارف محمودة ومطعمة بالقصة والنحاس الأحمر ، من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في المتحف البريطاني .
١٣٤	١٤٨	بناء من البرونز ذو زخارف محمودة ، من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف الحرمياج .
١٣٥	١٤٩	شندان من البرونز ذو زخارف محمودة ومطعمة بالقصة ، من القرون ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف قصر طستان بتهران .
١٣٦	١٥٠	هارون من البرونز ذو زخارف محمودة ، من القرون ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف فنكورييا والبرت بلندن .
١٣٧	١٥١ و ١٥٢	شندانان أو حاملان من البرونز المحرم وعليهما زخارف محمودة القرون ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف القوشر بباريس في متحف القصور بمدينة ديترويت .
١٣٨	١٥٣	شندان من النحاس والمطعمة ، من القرن ٥ هـ - ١٢ م . في القسم الاسلامي من متحف القوطة في برلين .

اللوحة	الشكل	
١٣٩	١٥٤	صندوق من القيور ذو زخارف محمودة ، من القرن ٥٧ - ١٣ م . في متحف فكتوريه والبرت بلندن .
١٤٠	١٦٥	شعنان من النحاس ذو زخارف محمودة ومطعمة بالقصبة والذهب وعنه أصحاء ، من محمد بن ربيع القيس الشيرازي سنة ٥٧٦١ - ١٣٦ م . في مجموعة دلف هرازي .
١٤١	١٥٦	صفت من النحاس ذو زخارف محمودة ومطعمة بالقصبة والذهب . من القرن ٧ ، أو ٨ (١٣ أو ١٤ م) . في المتحف الموزيوليك بليونورث .
١٤٢	١٥٧	صبة من النحاس ذات زخارف محمودة ومطعمة بالذهب والقصبة من القرن ٥٧ - ١٣ م . في متحف قصر جلستان بطهران .
١٤٣	١٥٨	باء من البرونز من القرن ٥٨ - ١٤ م . في القسم الاسلامي من متحف الدولة في برلين .
١٤٤	١٥٩	خاتم برياسة ذات زخارف محمودة ومطعمة ، من القرن ٩ و ١٠ م . (١٥ أو ١٦ م) .
١٤٥	١٦٠	شعنان من النحاس ذو زخارف محمودة ، من القرن ١٠ أو ١١ م . (١٦ أو ١٧ م) . في متحف اخرميتاج .
١٤٦	١٦١	دقة من الخلد ذات زخارف محمودة ومطعمة بالقصبة والذهب ، من القرن ١١ - ١٦ م . في متحف تاريخ الفنون بمدينة ميثا .
١٤٧	١٦٢	صفاق باب من الصلب المحترق ، من القرن ١٠ - ١٦ م . في مجموعة هرازي .
١٤٨	١٦٣	إبريق من النحاس ، من القرن ١١ - ١٧ م . في مجموعة الدكتور شر Butler
	١٦٤	إبريق من النحاس الأحمر المصق ، من القرن ١٢ - ١٨ م . في متحف فكتوريه والبرت بلندن .
١٤٩	١٦٥	مقلبة من النحاس ذات زخارف محمودة ومطعمة بالقصبة ، من القرن ١١ م . من ١٧ م في متحف بناكي بائينا .
١٥٠	١٦٦	حوزة من الصلب ، من صناعة (جني) سنة ١١٢٢ - ١٧٠٠ م . في متحف مورت في حال بمدينة بروكسل .

اللوحة	الشكل	
١٥١	١٦٧	صحن ذهبي من القرن الماضي . في مجموعة كازدوني بك .
١٥٢	١٦٨	جزء من صحن رخايجي بموه دليب ، من صناعة عهد في القرن ٥٧ هـ — ١٣ م . في متحف قصر طنتان بظهران .
١٥٣	١٦٩	صحن من الزجاج على اللون وبموه بالميسا ، من صناعة هراة أو سمرقند في القرن ٥٩ هـ — ١٥ م . في المتحف لبر بطاني .
١٥٤	١٧١ و ١٧٠	رجاجتان من صناعة شيراز . ابجني خضراء ، ويسرى درقاء ، من القرن ١٢ هـ — ١٨ م في مجموعة ستراوس . M . B . T . Strauss . ذا ومعهده الفن في شيكاغو .
١٥٦	١٧٢	حشوة من الخشب ، مؤرحة من سنة ٣٩٣ هـ (٩٧٣ م) . في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٥٦	١٧٣	كرسي مصمم من الخشب المحرق والمطعم ، مؤرحة سنة ٨٧٥١ هـ — ١٣٦٠ م ومحموط الآن في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
١٥٧	١٧٤	تربة من الخشب ، محفور فيها كتابات ورخارف وعليها اسم المتوفى (نوح الملك والدين أبو القاسم بن الأمام موسى الكاظم) ومؤرحة سنة ٨٧٧ هـ ١٢٧٣ م ، ومحموطة الآن في مدرسة الحنون بحزيرة رودس .
١٥٨	١٧٥	حشوات من الخشب ذي الرخارف الممهورة . من باب في صريح نجومر بسمرقند ، ومحموطة الآن في متحف الهرمباج .
١٥٩	١٧٦	مصريين من باب خشبي عليها (عمر بن حوف الباساني) سنة ٩١٥ هـ — ١٥٠٩ م . في المتحف الأهل بطهران .
١٦٠	١٧٧	صندوق من الورق المصموم ودورقوش باللاكية ، عليه كتابة تعيد أنه صنع لنشاء عباس علي يد صانع اسمه يوسف . وهو محموط الآن في القسم الاسلامي من متاحف برلين .

اللاـوحات

[illegible][illegible]

1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105 2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114 2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123 2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132 2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150 2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159 2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168 2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186 2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195 2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 2204 2205 2206 2207 2208 2209 2210 2211 2212 2213 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222 2223 2224 2225 2226 2227 2228 2229 2230 2231 2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240 2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258 2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267 2268 2269 2270 2271 2272 2273 2274 2275 2276 2277 2278 2279 2280 2281 2282 2283 2284 2285 2286 2287 2288 2289 2290 2291 2292 2293 2294 2295 2296 2297 2298 2299 2300 2301 2302 2303 2304 2305 2306 2307 2308 2309 2310 2311 2312 2313 2314 2315 2316 2317 2318 2319 2320 2321 2322 2323 2324 2325 2326 2327 2328 2329 2330 2331 2332 2333 2334 2335 2336 2337 2338 2339 2340 2341 2342 2343 2344 2345 2346 2347 2348 2349 2350 2351 2352 2353 2354 2355 2356 2357 2358 2359 2360 2361 2362 2363 2364 2365 2366 2367 2368 2369 2370 2371 2372 2373 2374 2375 2376 2377 2378 2379 2380 2381 2382 2383 2384 2385 2386 2387 2388 2389 2390 2391 2392 2393 2394 2395 2396 2397 2398 2399 2400 2401 2402 2403 2404 2405 2406 2407 2408 2409 2410 2411 2412 2413 2414 2415 2416 2417 2418 2419 2420 2421 2422 2423 2424 2425 2426 2427 2428 2429 2430 2431 2432 2433 2434 2435 2436 2437 2438 2439 2440 2441 2442 2443 2444 2445 2446 2447 2448 2449 2450 2451 2452 2453 2454 2455 2456 2457 2458 2459 2460 2461 2462 2463 2464 2465 2466 2467 2468 2469 2470 2471 2472 2473 2474 2475 2476 2477 2478 2479 2480 2481 2482 2483 2484 2485 2486 2487 2488 2489 2490 2491 2492 2493 2494 2495 2496 2497 2498 2499 2500 2501 2502 2503 2504 2505 2506 2507 2508 2509 2510 2511 2512 2513 2514 2515 2516 2517 2518 2519 2520 2521 2522 2523 2524 2525 2526 2527 2528 2529 2530 2531 2532 2533 2534 2535 2536 2537 2538 2539 2540 2541 2542 2543 2544 2545 2546 2547 2548 2549 2550 2551 2552 2553 2554 2555 2556 2557 2558 2559 2560 2561 2562 2563 2564 2565 2566 2567 2568 2569 2570 2571 2572 2573 2574 2575 2576 2577 2578 2579 2580 2581 2582 2583 2584 2585 2586 2587 2588 2589 2590 2591 2592 2593 2594 2595 2596 2597 2598 2599 2600 2601 2602 2603 2604 2605 2606 2607 2608 2609 2610 2611 2612 2613 2614 2615 2616 2617 2618 2619 2620 2621 2622 2623 2624 2625 2626 2627 2628 2629 2630 2631 2632 2633 2634 2635 2636 2637 2638 2639 2640 2641 2642 2643 2644 2645 2646 2647 2648 2649 2650 2651 2652 2653 2654 2655 2656 2657 2658 2659 2660 2661 2662 2663 2664 2665 2666 2667 2668 2669 2670 2671 2672 2673 2674 2675 2676 2677 2678 2679 2680 2681 2682 2683 2684 2685 2686 2687 2688 2689 2690 2691 2692 2693 2694 2695 2696 2697 2698 2699 2700 2701 2702 2703 2704 2705 2706 2707 2708 2709 2710 2711 2712 2713 2714 2715 2716 2717 2718 2719 2720 2721 2722 2723 2724 2725 2726 2727 2728 2729 2730 2731 2732 2733 2734 2735 2736 2737 2738 2739 2740 2741 2742 2743 2744 2745 2746 2747 2748 2749 2750 2751 2752 2753 2754 2755 2756 2757 2758 2759 2760 2761 2762 2763 2764 2765 2766 2767 2768 2769 2770 2771 2772 2773 2774 2775 2776 2777 2778 2779 2780 2781 2782 2783 2784 2785 2786 2787 2788 2789 2790 2791 2792 2793 2794 2795 2796 2797 2798 2799 2800 2801 2802 2803 2804 2805 2806 2807 2808 2

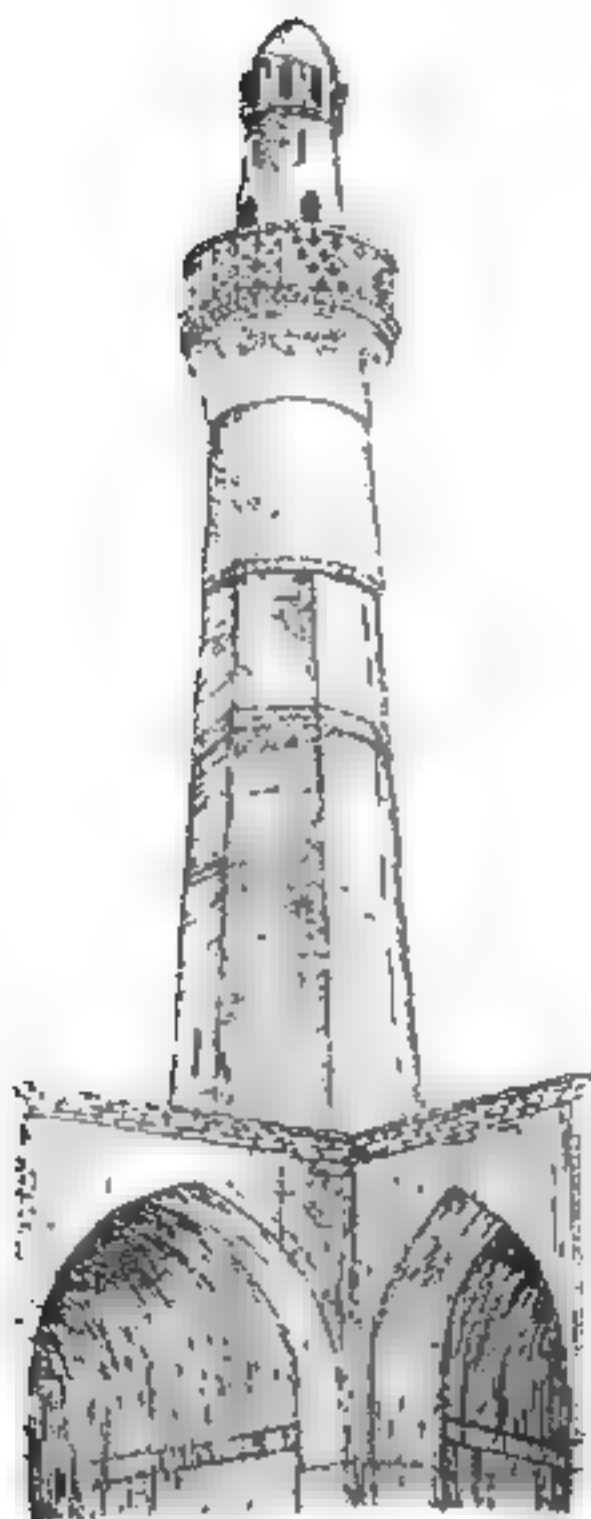
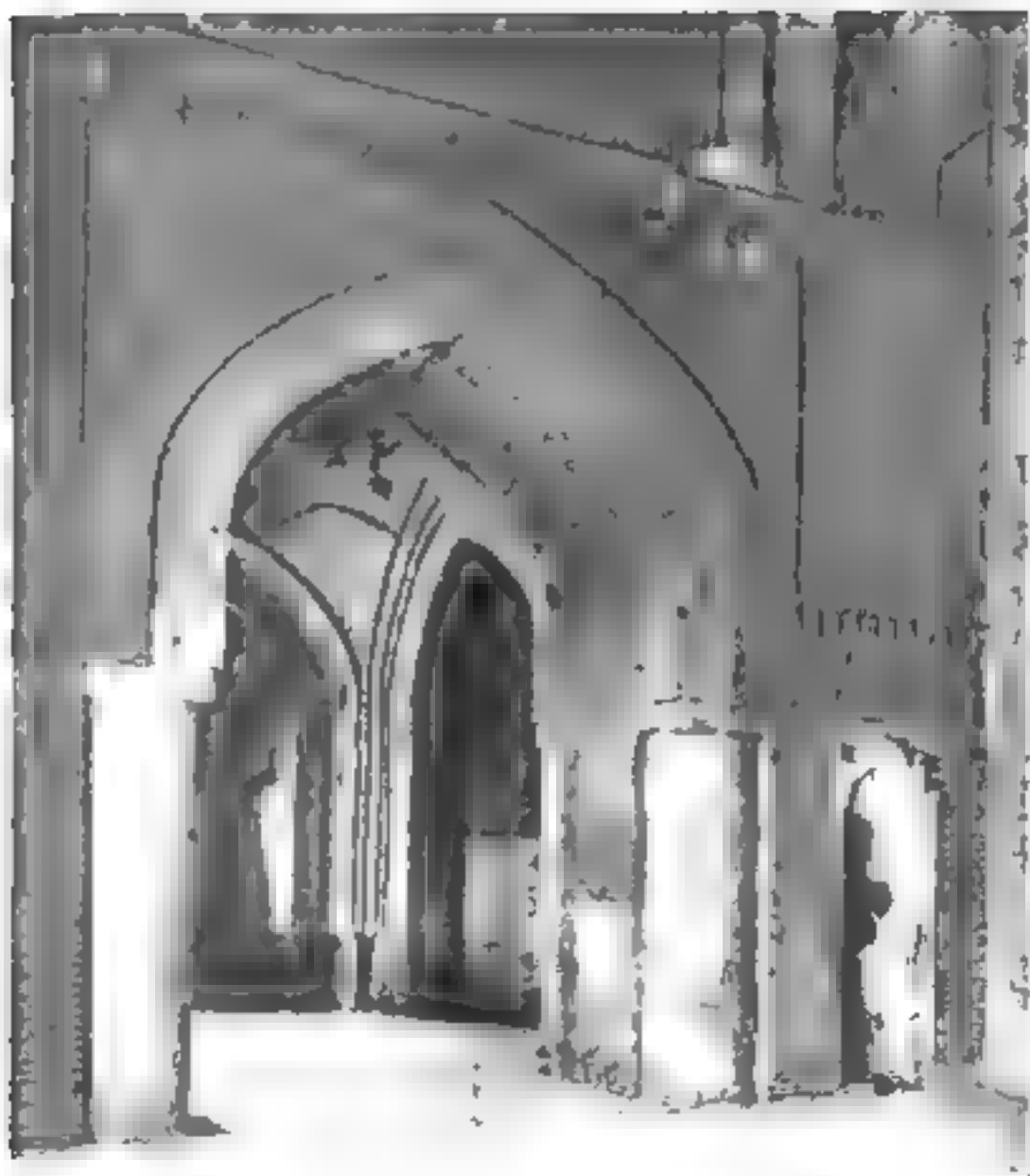




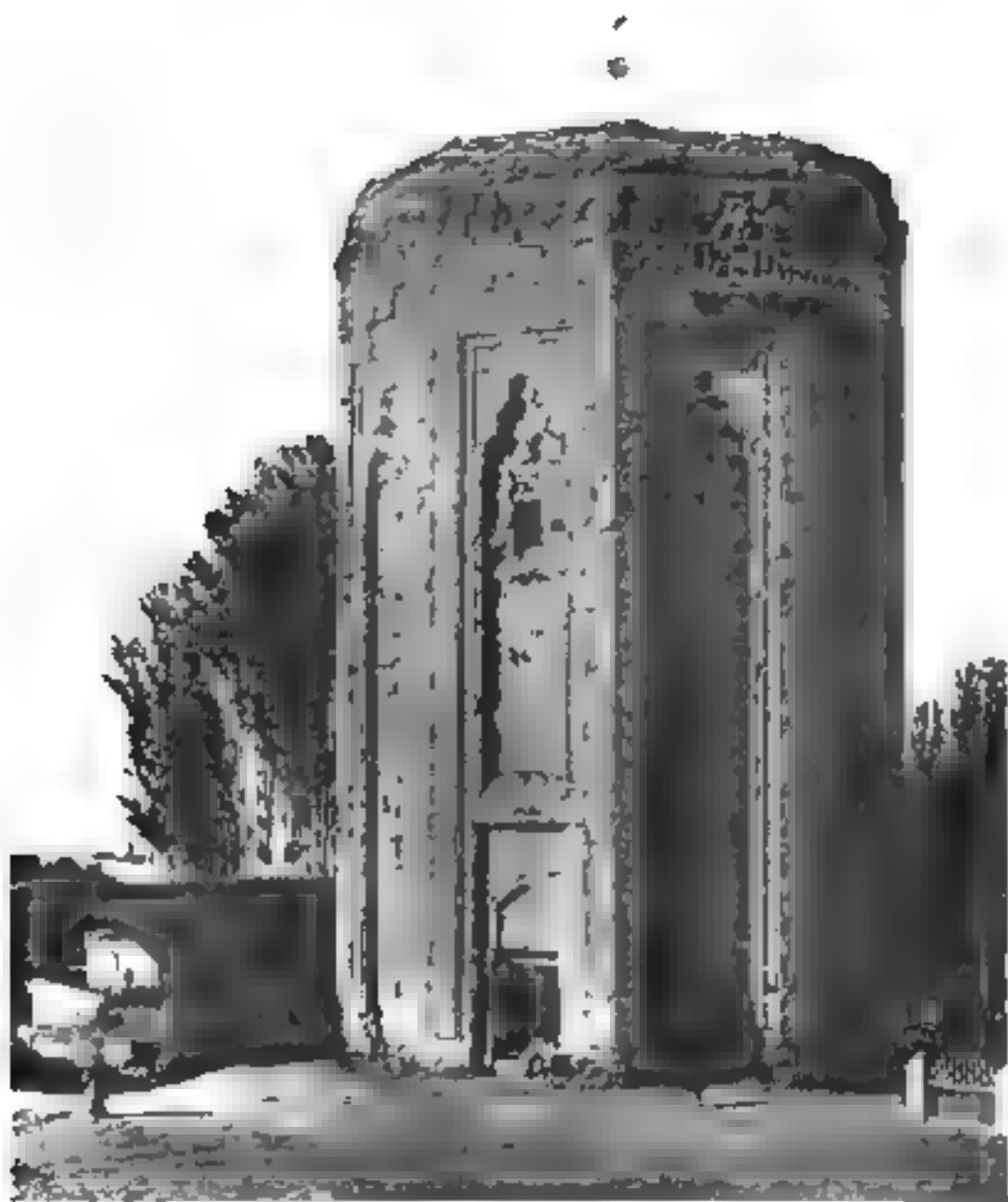
Figure 1. The entrance to the tomb of the Pharaohs.



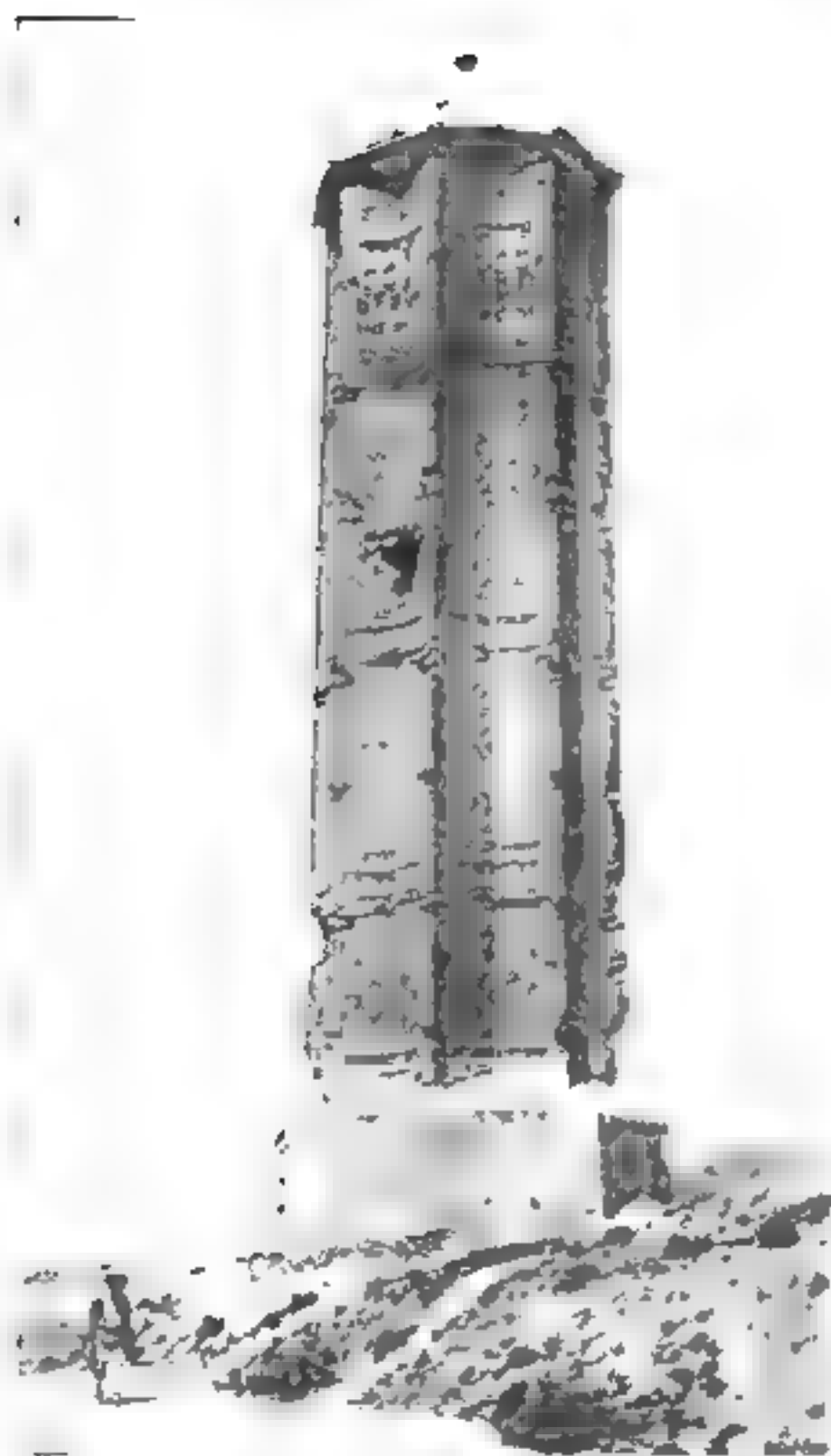
الداخل من باب المدخل إلى المسجد الكبير



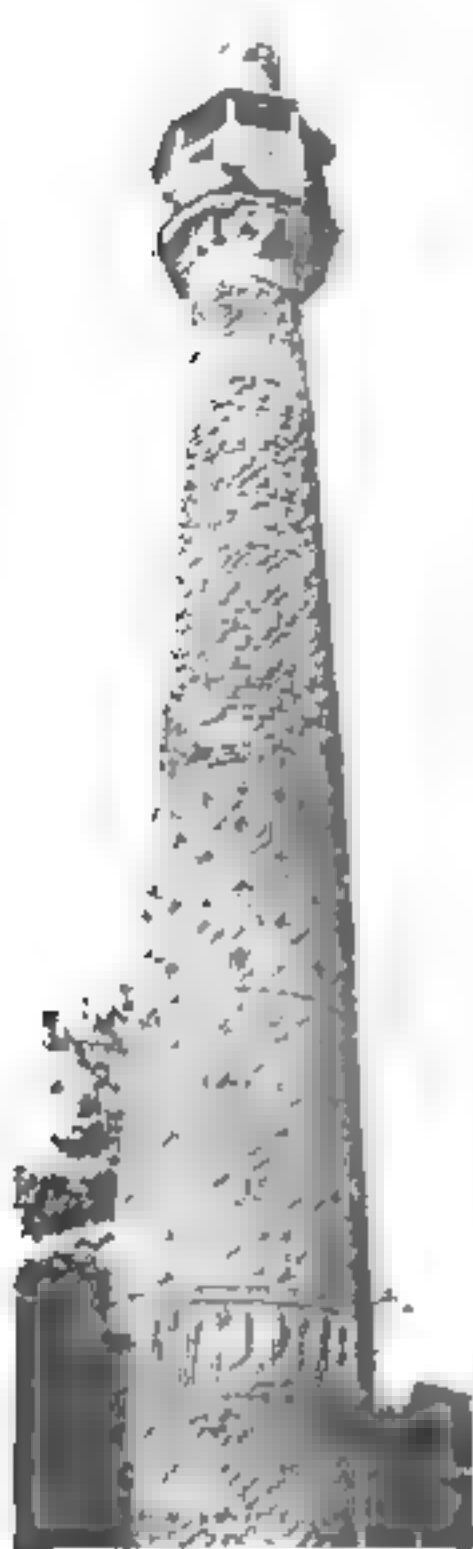
(شکل ٧) سید دیوس ۳ - ۲ - ۱ - ۰ م (ع ۵۰۰)



(١) - (٢) - (٣) - (٤) - (٥) - (٦) - (٧) - (٨) - (٩) - (١٠) - (١١) - (١٢) - (١٣) - (١٤) - (١٥) - (١٦) - (١٧) - (١٨) - (١٩) - (٢٠) - (٢١) - (٢٢) - (٢٣) - (٢٤) - (٢٥) - (٢٦) - (٢٧) - (٢٨) - (٢٩) - (٣٠) - (٣١) - (٣٢) - (٣٣) - (٣٤) - (٣٥) - (٣٦) - (٣٧) - (٣٨) - (٣٩) - (٤٠) - (٤١) - (٤٢) - (٤٣) - (٤٤) - (٤٥) - (٤٦) - (٤٧) - (٤٨) - (٤٩) - (٥٠) - (٥١) - (٥٢) - (٥٣) - (٥٤) - (٥٥) - (٥٦) - (٥٧) - (٥٨) - (٥٩) - (٦٠) - (٦١) - (٦٢) - (٦٣) - (٦٤) - (٦٥) - (٦٦) - (٦٧) - (٦٨) - (٦٩) - (٧٠) - (٧١) - (٧٢) - (٧٣) - (٧٤) - (٧٥) - (٧٦) - (٧٧) - (٧٨) - (٧٩) - (٨٠) - (٨١) - (٨٢) - (٨٣) - (٨٤) - (٨٥) - (٨٦) - (٨٧) - (٨٨) - (٨٩) - (٩٠) - (٩١) - (٩٢) - (٩٣) - (٩٤) - (٩٥) - (٩٦) - (٩٧) - (٩٨) - (٩٩) - (١٠٠)



صورة من داخل البئر في بلدة كركلا



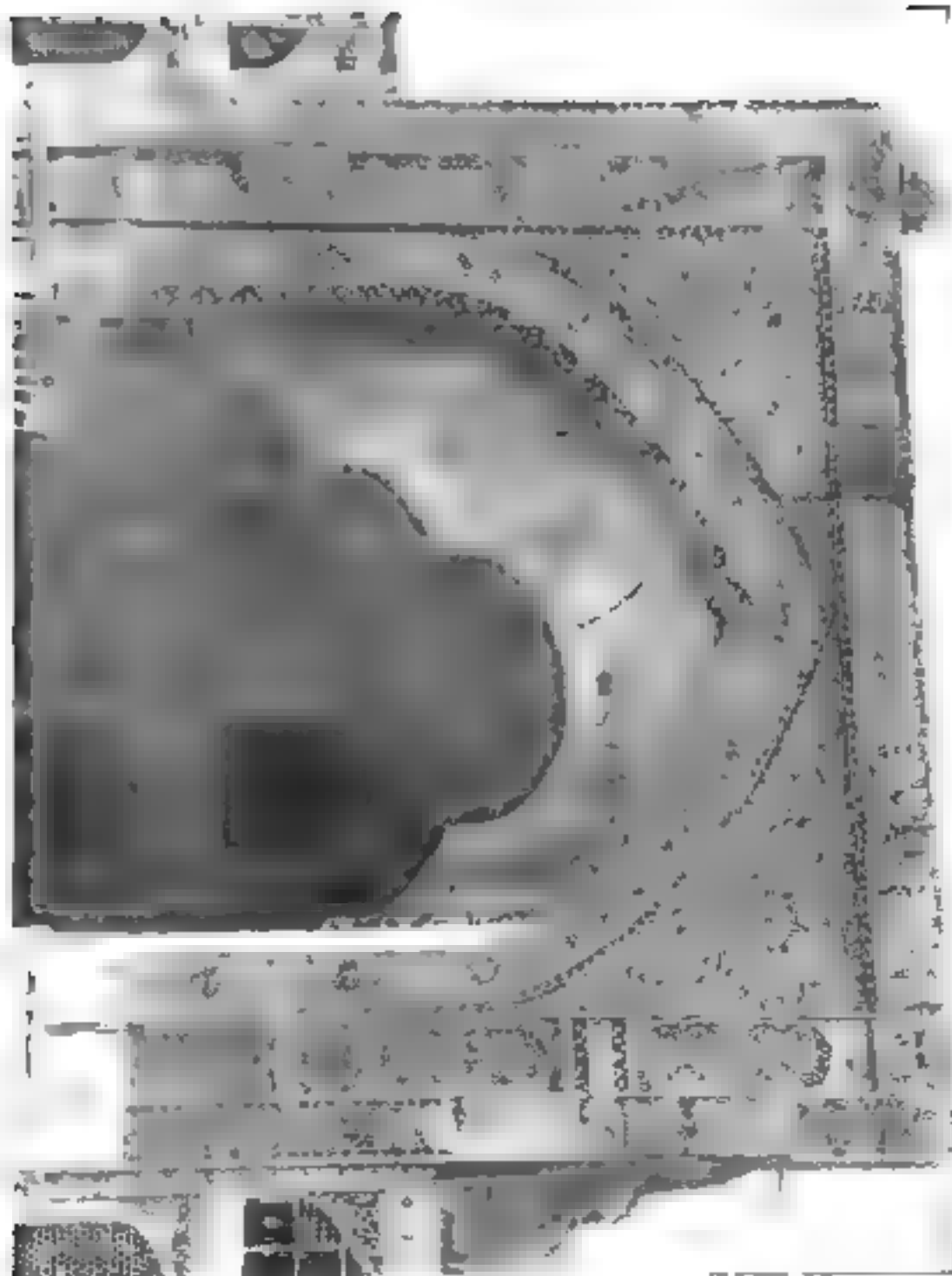
١٠٠

١٠٠



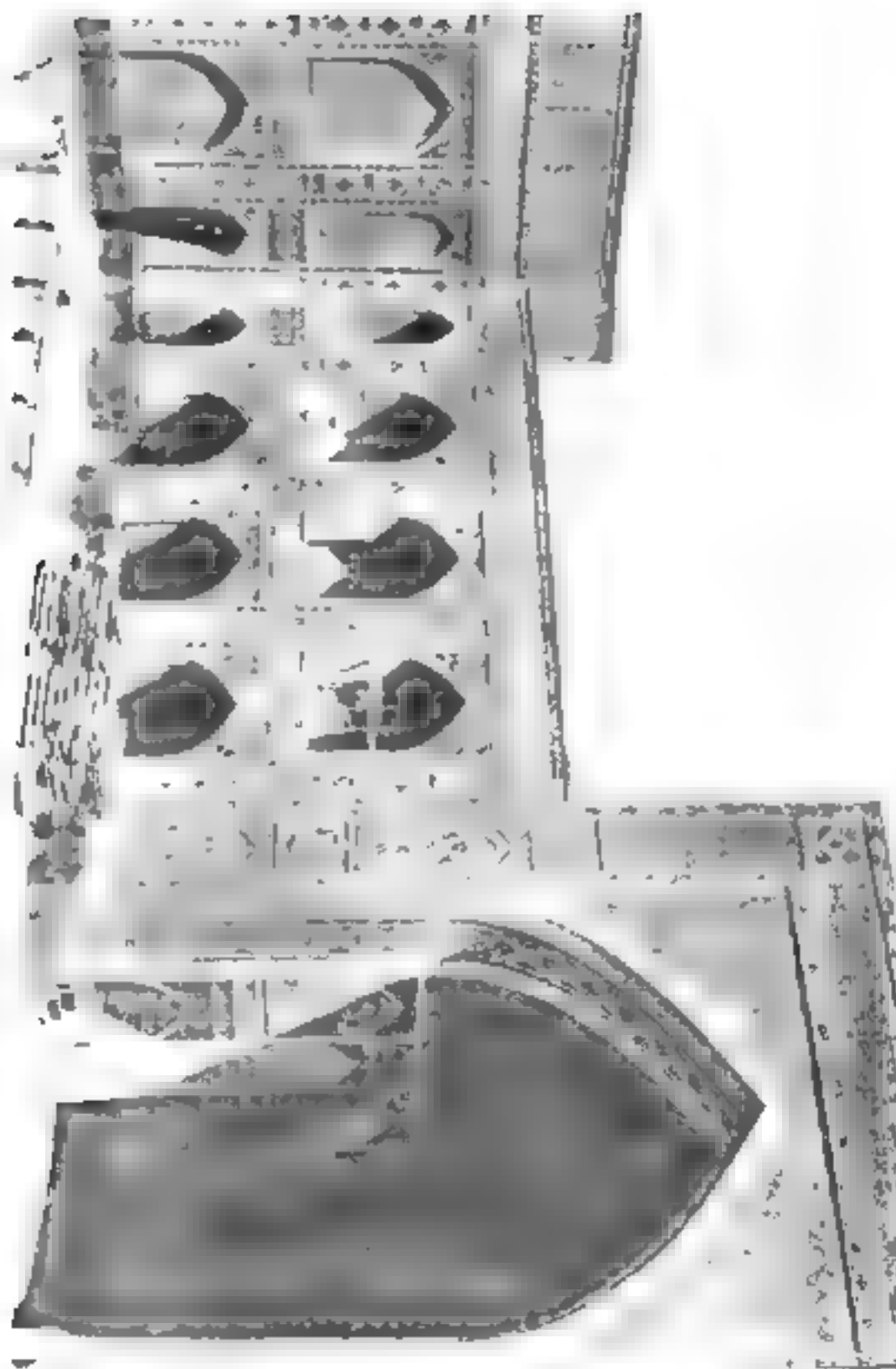
(نبرد شرود)

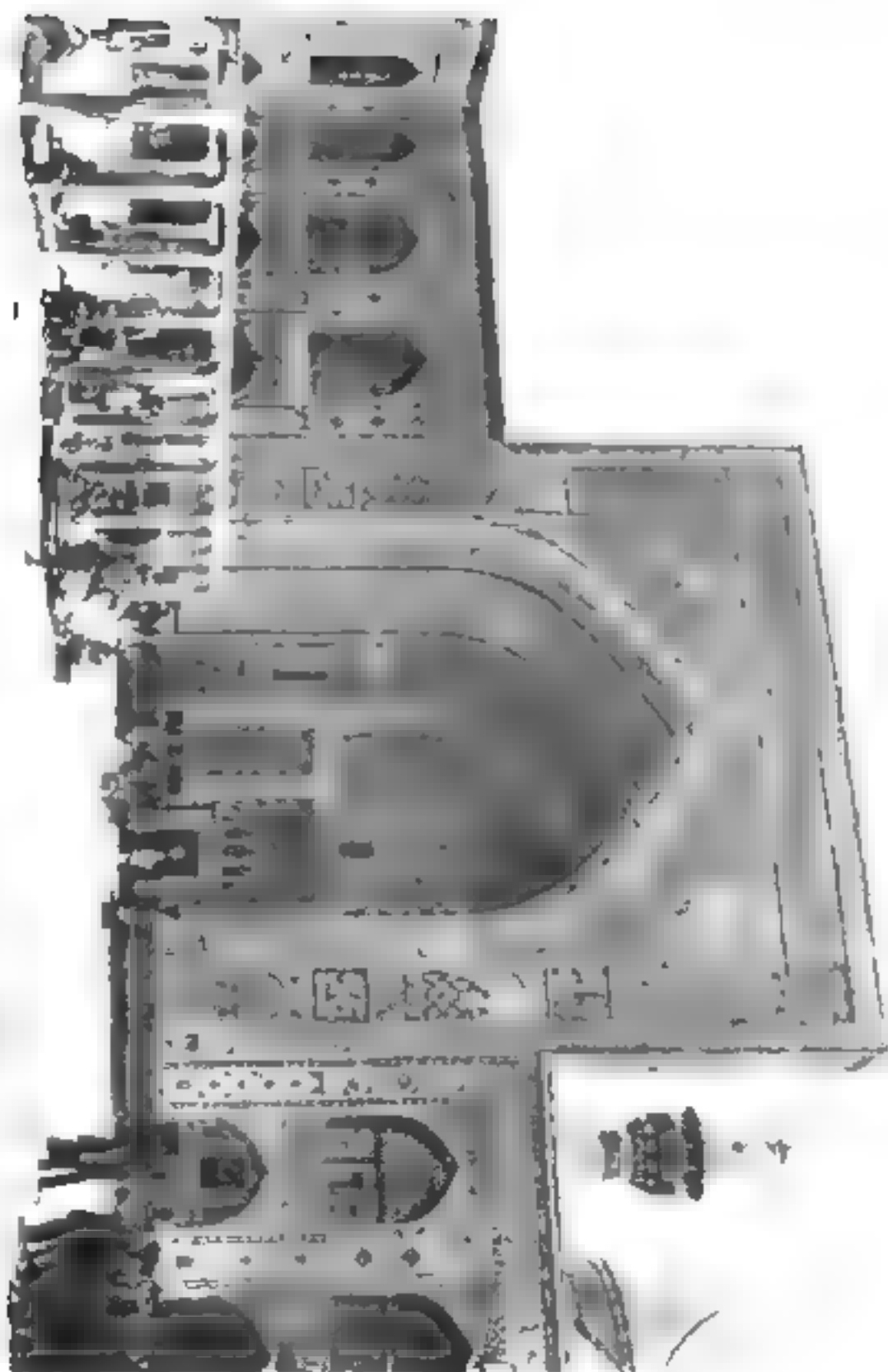
(نبرد شرود)



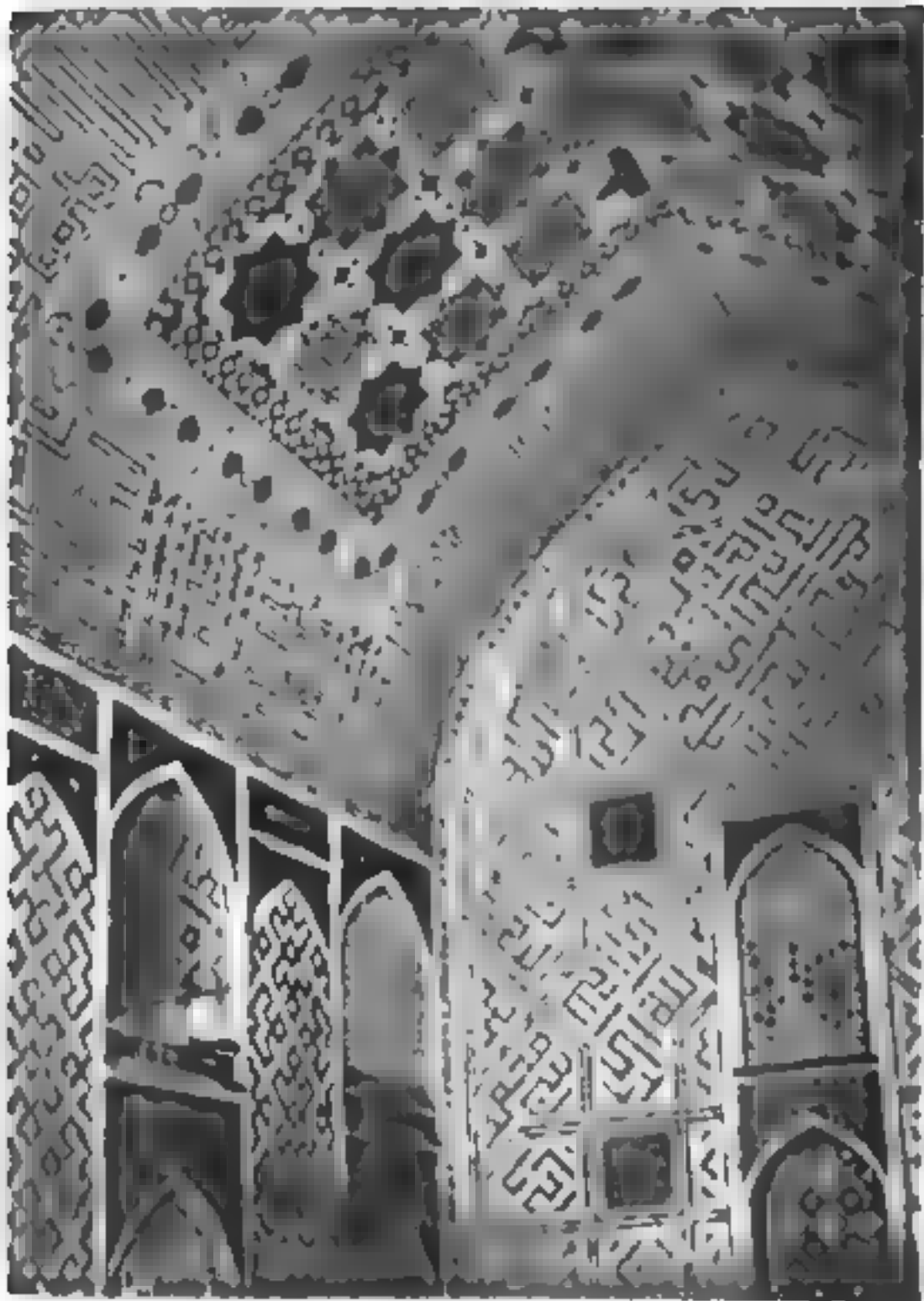


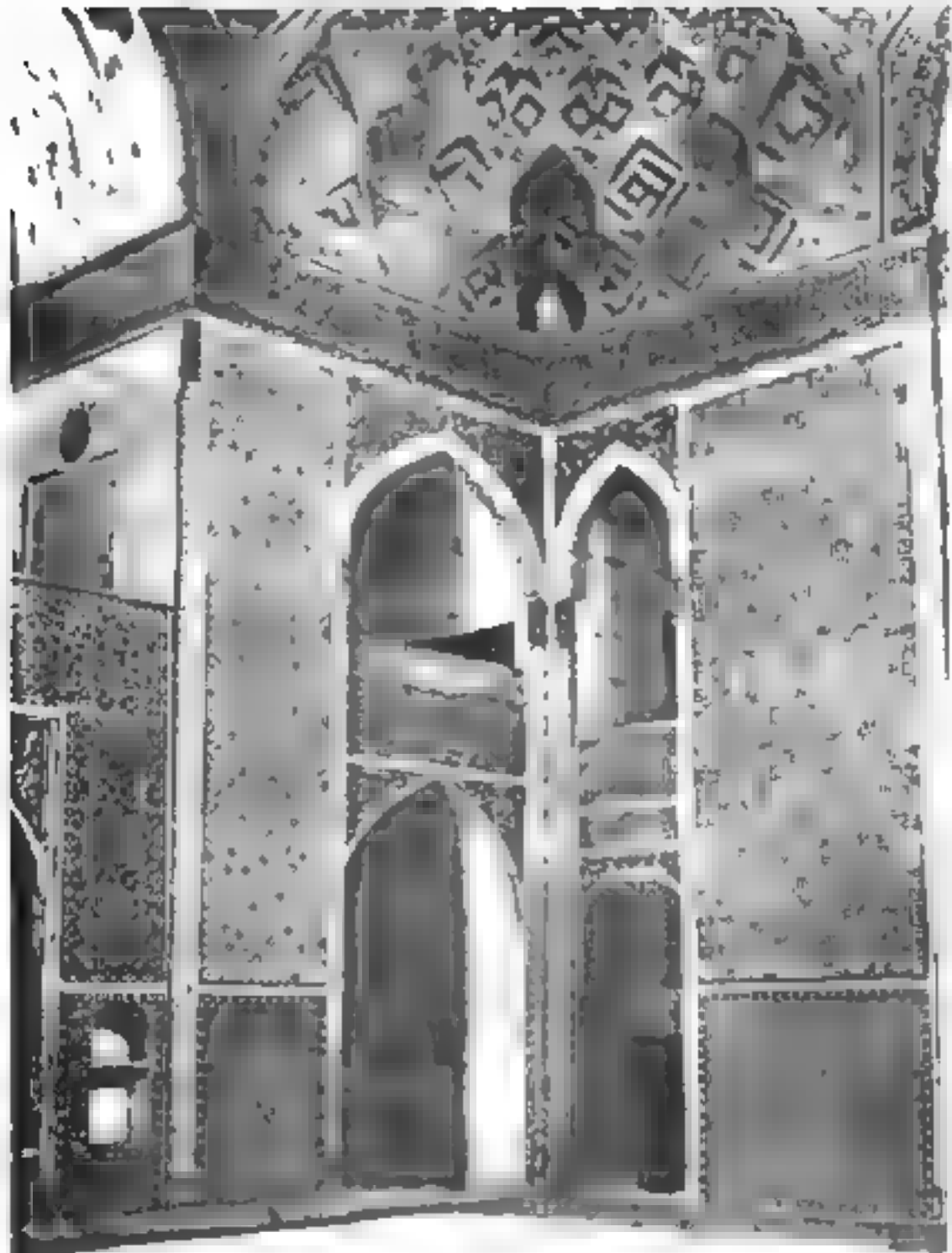
(۱) - ۱۲ - ۱۳ - ۱۴ - ۱۵ - ۱۶ - ۱۷ - ۱۸ - ۱۹ - ۲۰ - ۲۱ - ۲۲ - ۲۳ - ۲۴ - ۲۵ - ۲۶ - ۲۷ - ۲۸ - ۲۹ - ۳۰ - ۳۱ - ۳۲ - ۳۳ - ۳۴ - ۳۵ - ۳۶ - ۳۷ - ۳۸ - ۳۹ - ۴۰ - ۴۱ - ۴۲ - ۴۳ - ۴۴ - ۴۵ - ۴۶ - ۴۷ - ۴۸ - ۴۹ - ۵۰ - ۵۱ - ۵۲ - ۵۳ - ۵۴ - ۵۵ - ۵۶ - ۵۷ - ۵۸ - ۵۹ - ۶۰ - ۶۱ - ۶۲ - ۶۳ - ۶۴ - ۶۵ - ۶۶ - ۶۷ - ۶۸ - ۶۹ - ۷۰ - ۷۱ - ۷۲ - ۷۳ - ۷۴ - ۷۵ - ۷۶ - ۷۷ - ۷۸ - ۷۹ - ۸۰ - ۸۱ - ۸۲ - ۸۳ - ۸۴ - ۸۵ - ۸۶ - ۸۷ - ۸۸ - ۸۹ - ۹۰ - ۹۱ - ۹۲ - ۹۳ - ۹۴ - ۹۵ - ۹۶ - ۹۷ - ۹۸ - ۹۹ - ۱۰۰





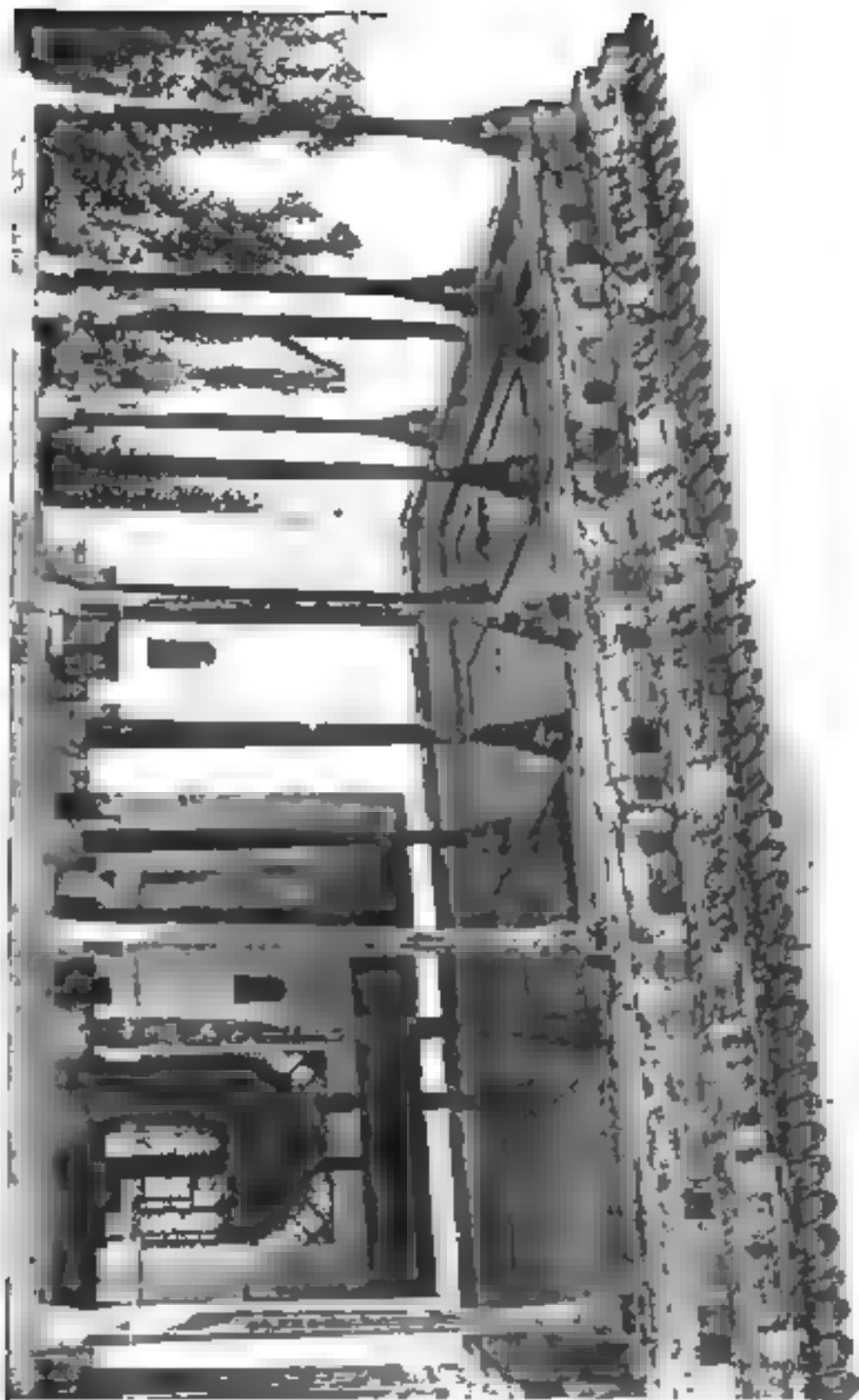
(شکل ۱۹) - الیوت، نقشه کلیه در مسجد حور تر در طریقه منبیه - طرح ۱۹۲۴ء





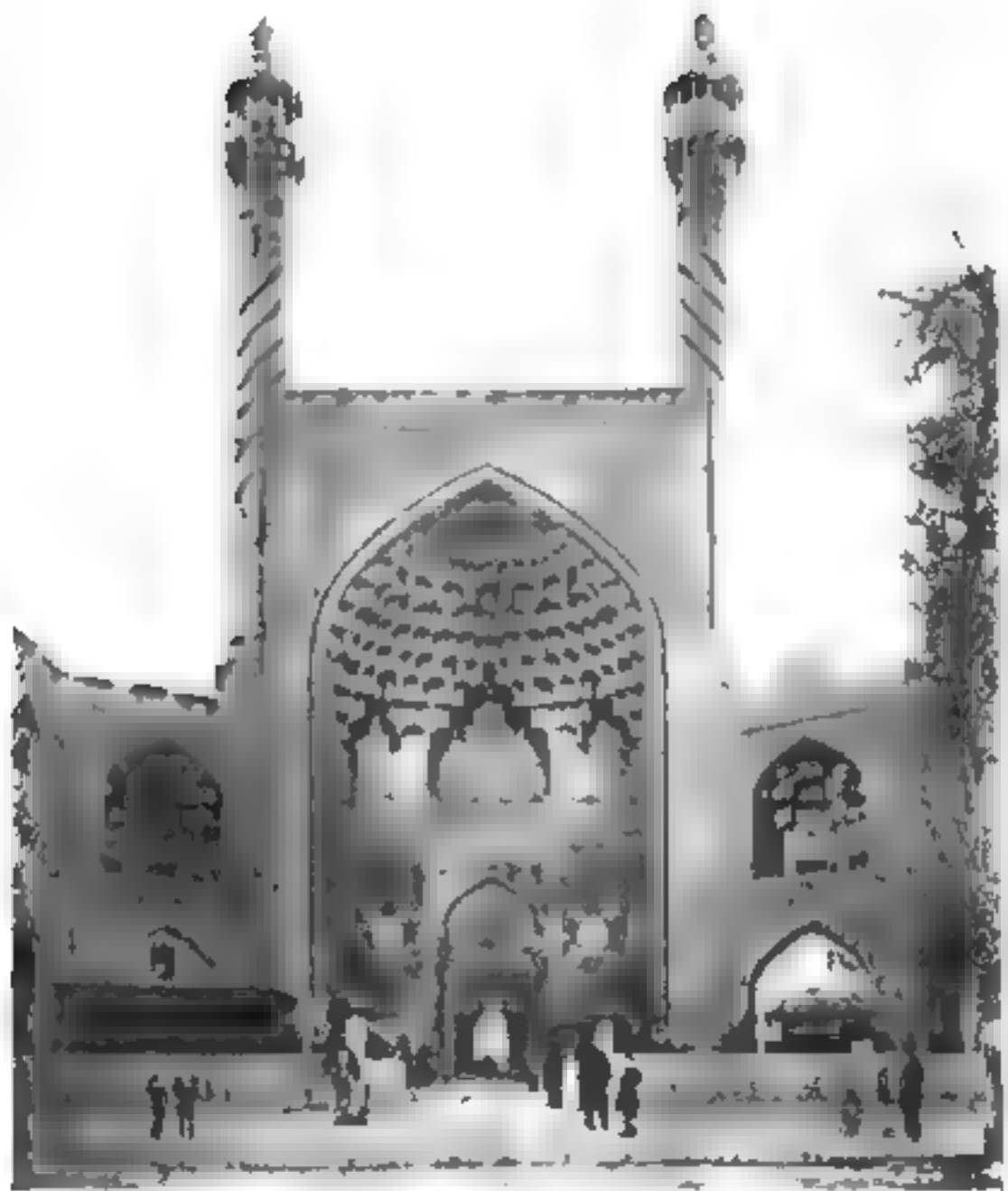
القبور في المسجد الأموي - دمشق



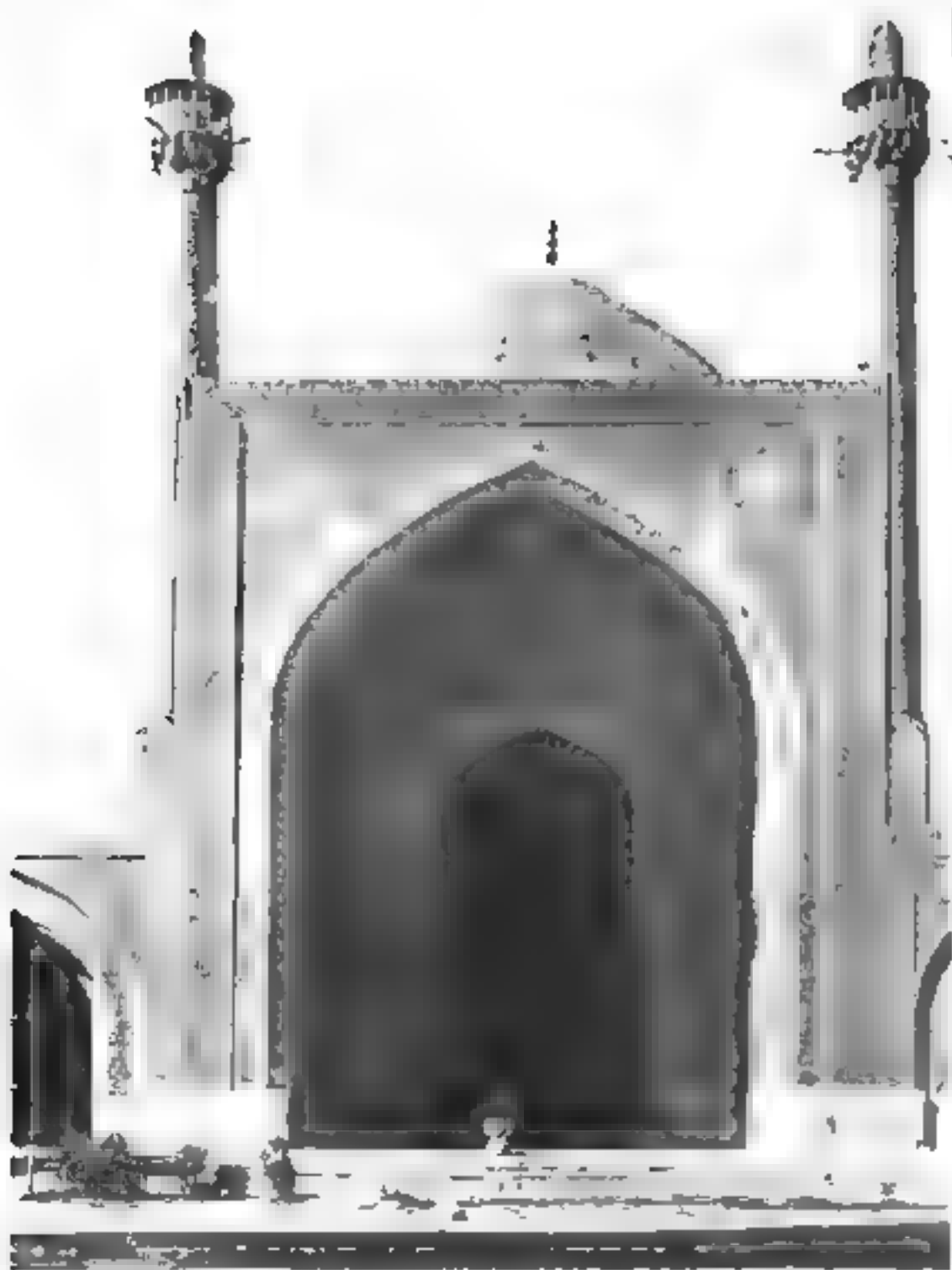


(منظر من الداخل)

السكنى (منظر من الخارج) - قصر بولس - القاهرة - مصر - سنة ١٩٠٠ م - منظر من الداخل



(شكل ٢٦) الجبهة (الواجهة) للجامع الكبير في قرطبة - إسبانيا - القرن العاشر الميلادي



(١٠٢) - (١٠٣) - (١٠٤) - (١٠٥) - (١٠٦)



البرج الكبير (١٩٤٠) - منظر من فوق

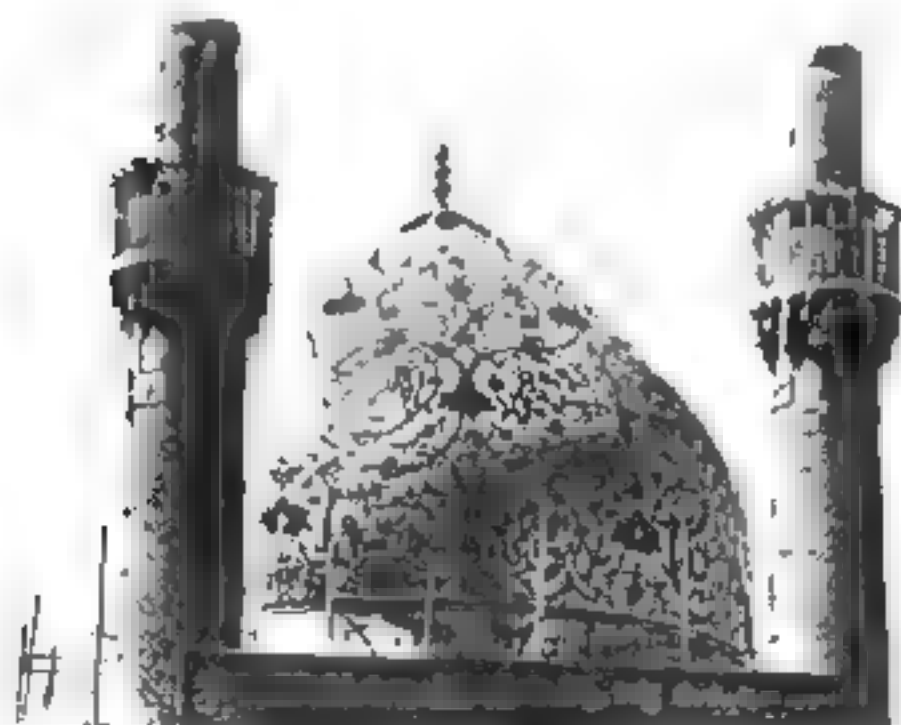


(شكل ٢٢) جامع بني مينا في القاهرة (١٨٧٠ - ١٩١٧ م)

(عبد الوهاب)



(١) ————— (٢٣) —————

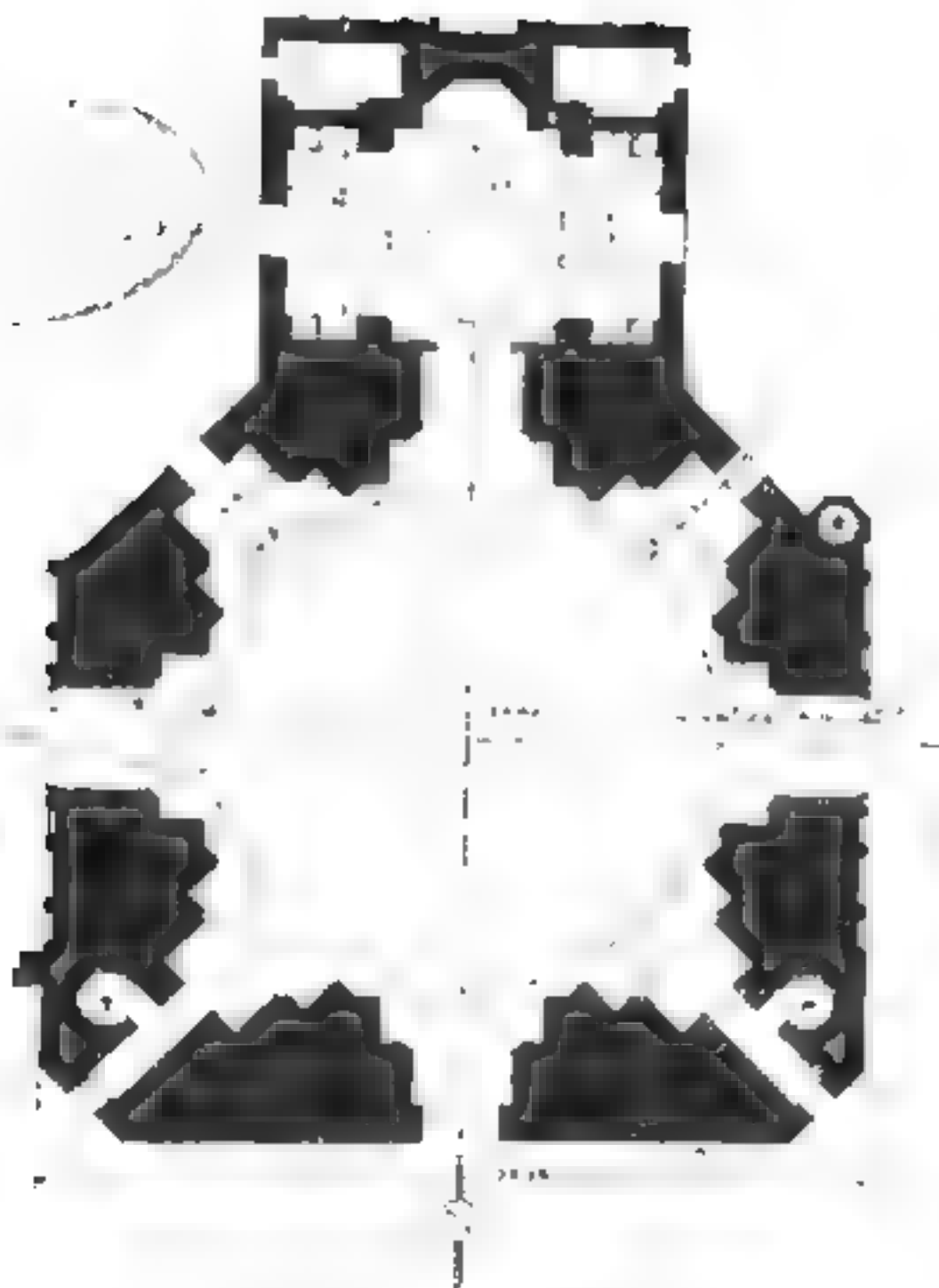


(٢) ————— (٢٤) —————



(شکل ۲۷) قومی اسمبلی کی عمارت، اسلام آباد

१० अक्षः

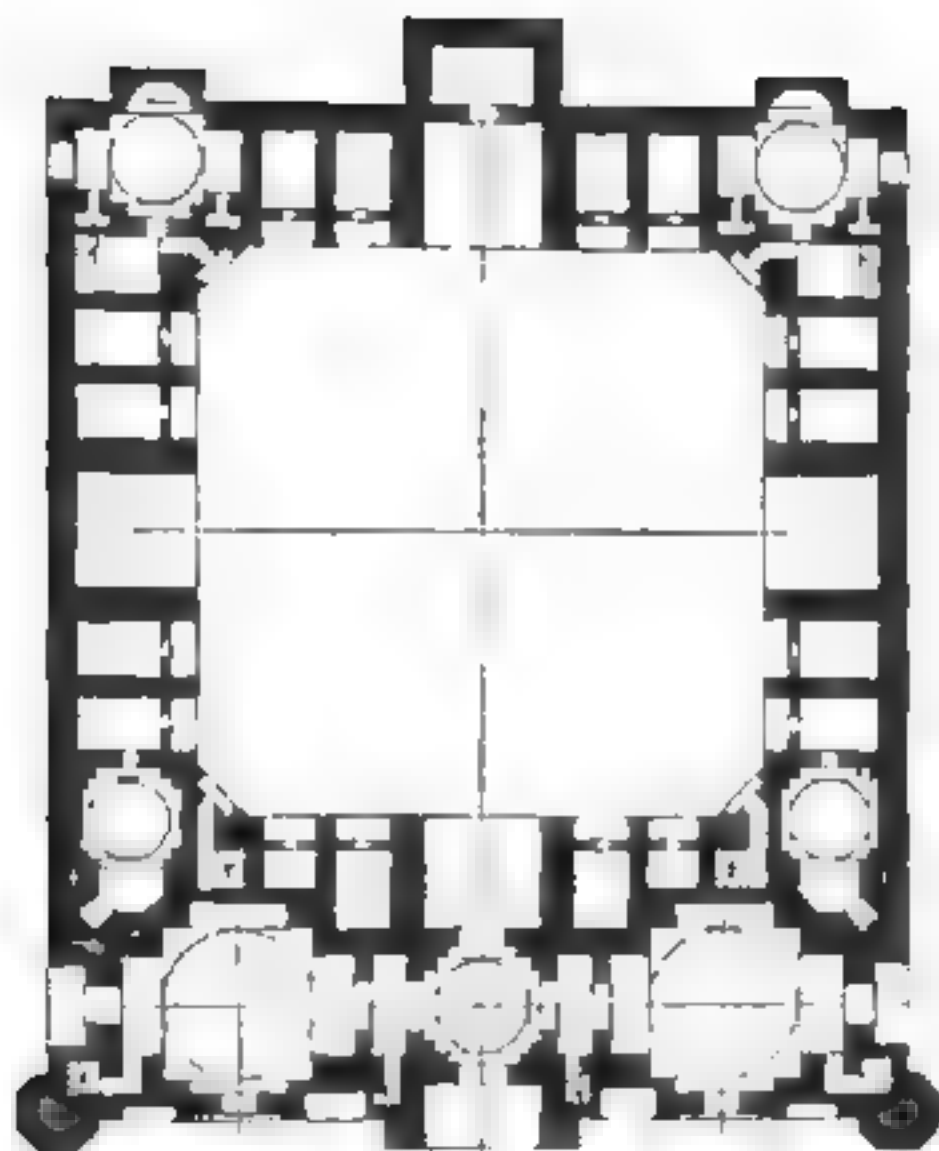


10-10-89

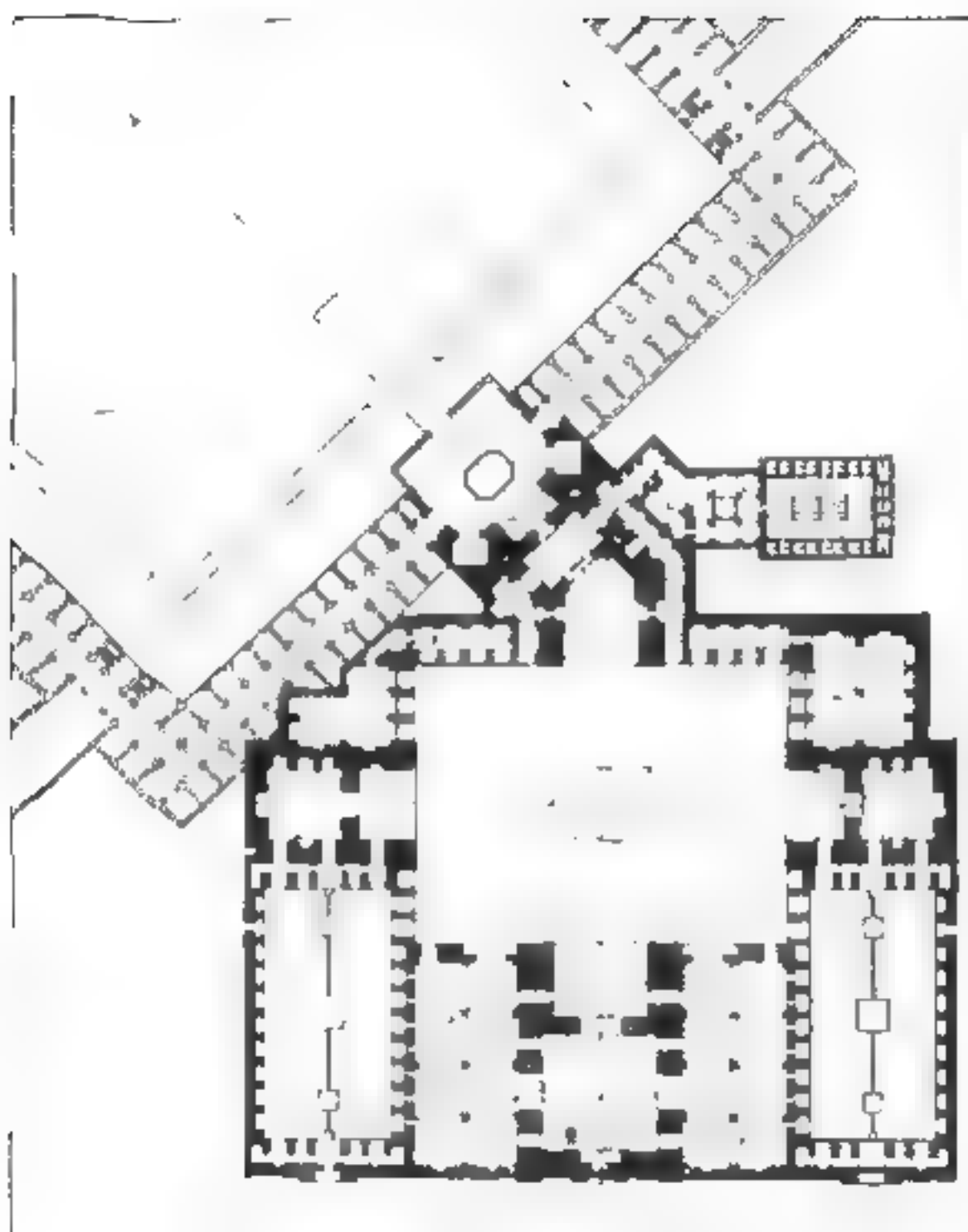
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841.

تحت إشراف وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

5



رسم تقني (٢٦) ك. ٢

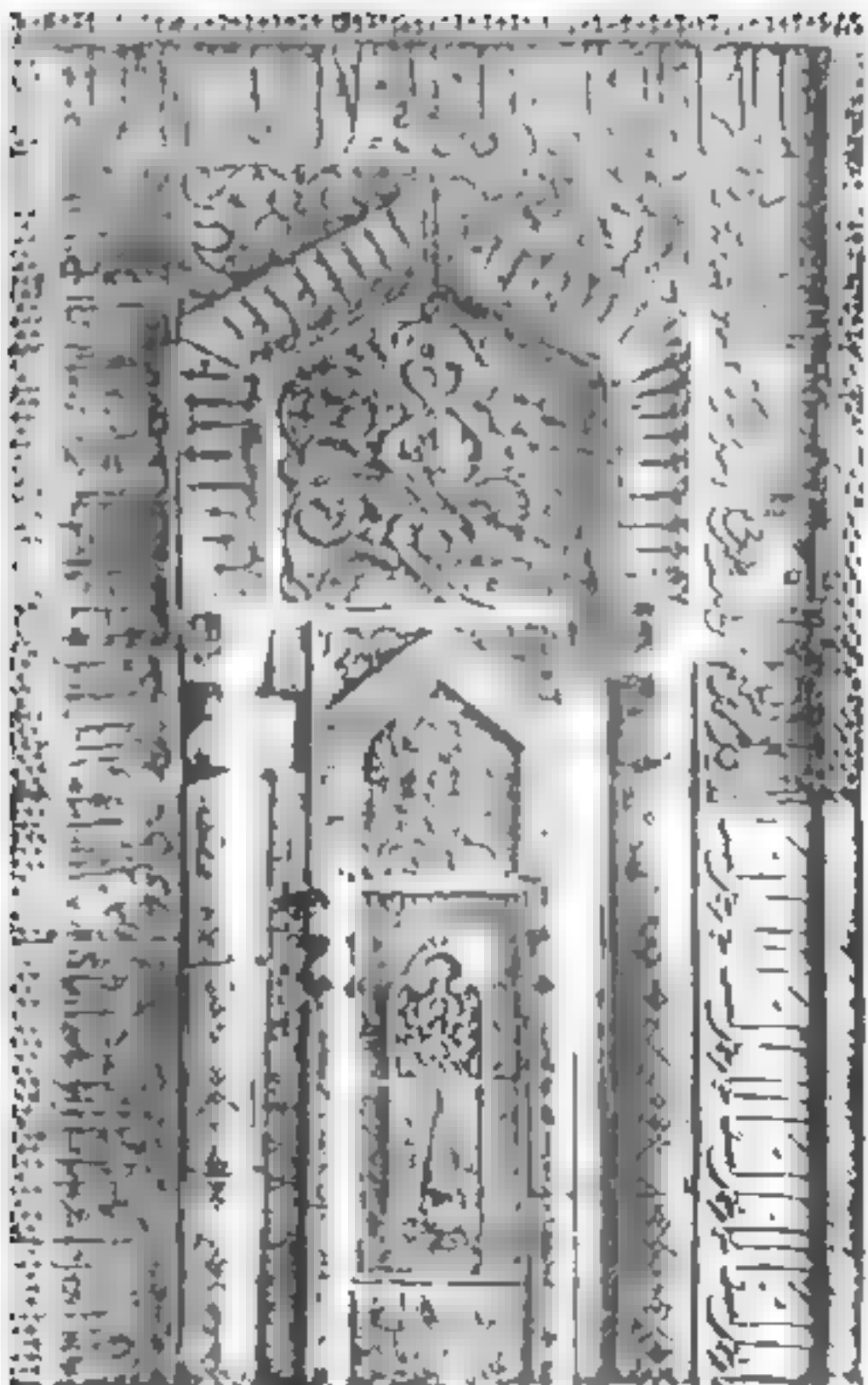


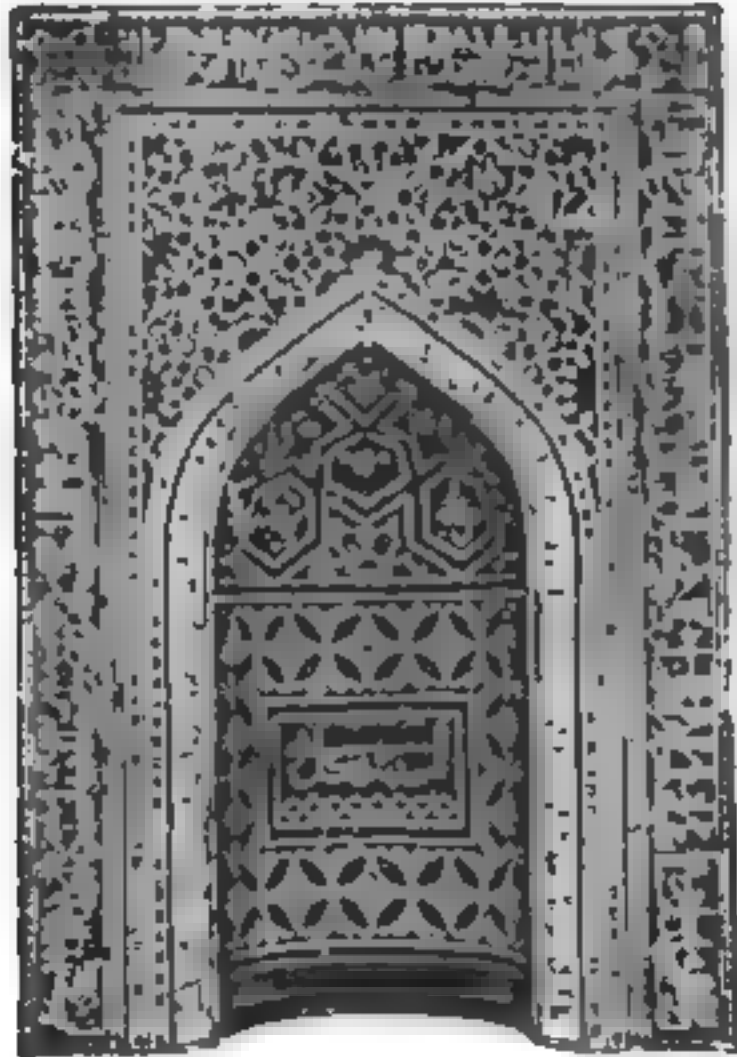
مقياس ۱:۵۰۰

مساحت ۱۰۰ متر مربع - ۱۰۰ متر مربع

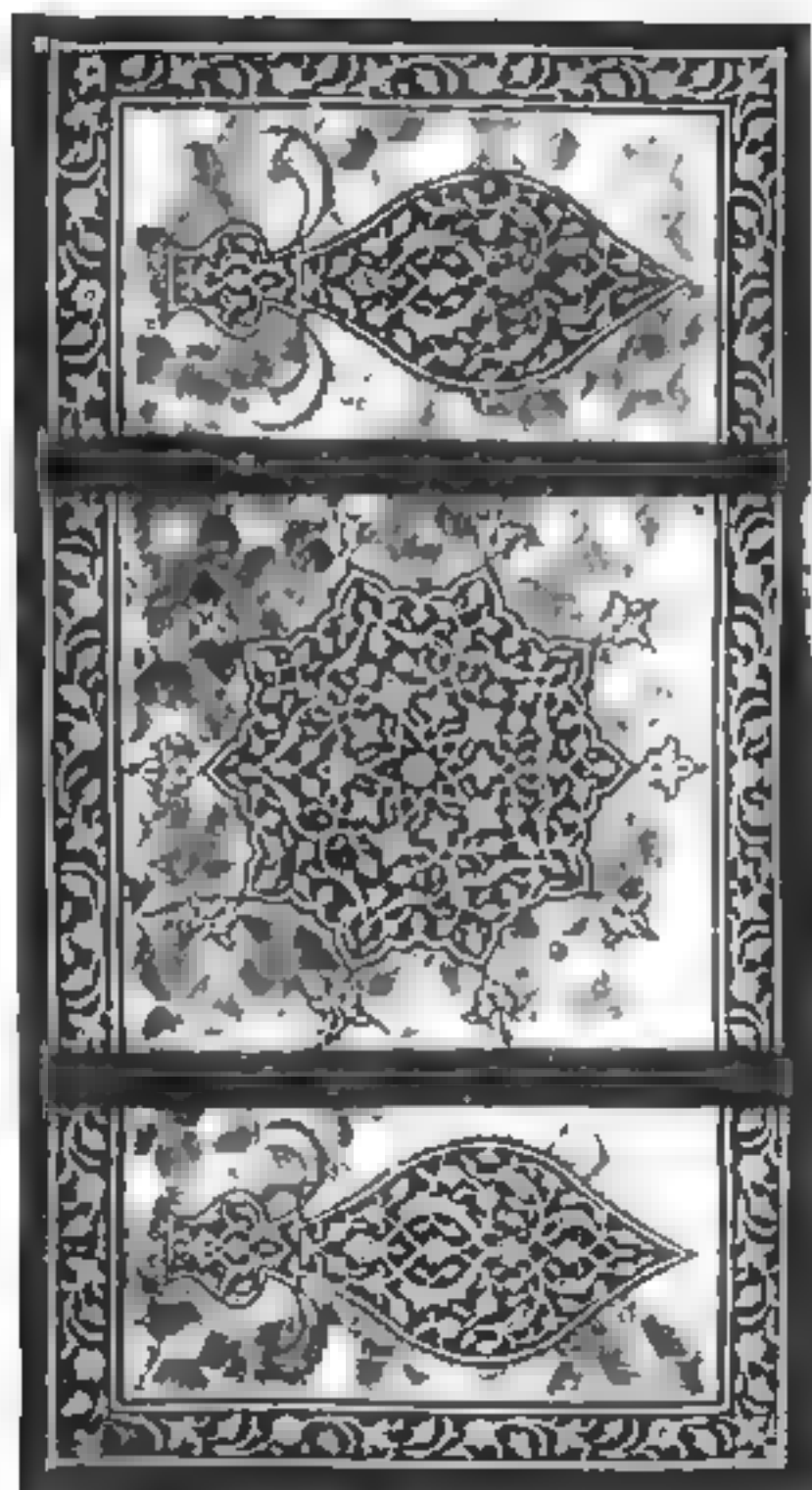
(م. د. د.)



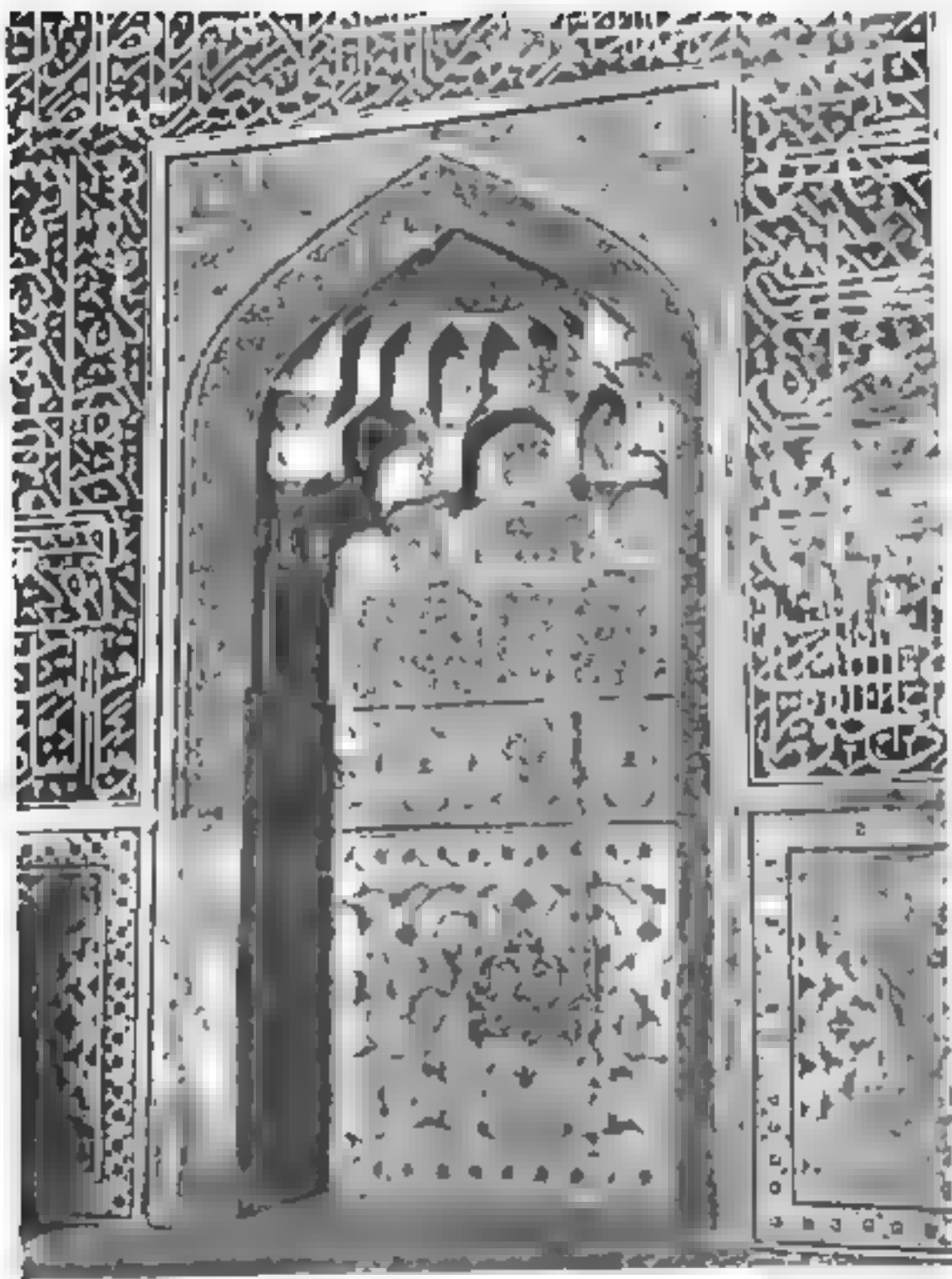




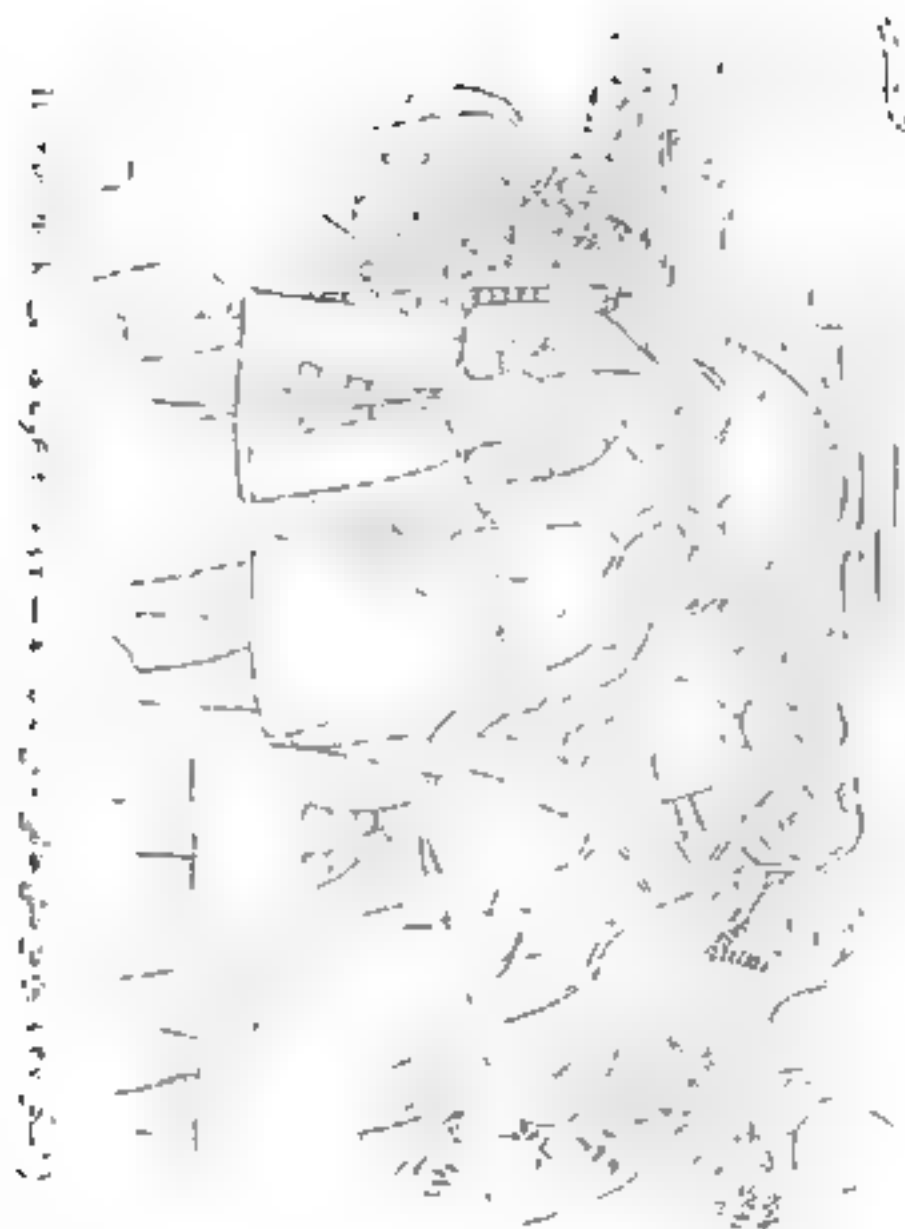
١٢٥ - منظر من الداخل من باب المسجد في القاهرة
التي بنىها السلطان محمد علي

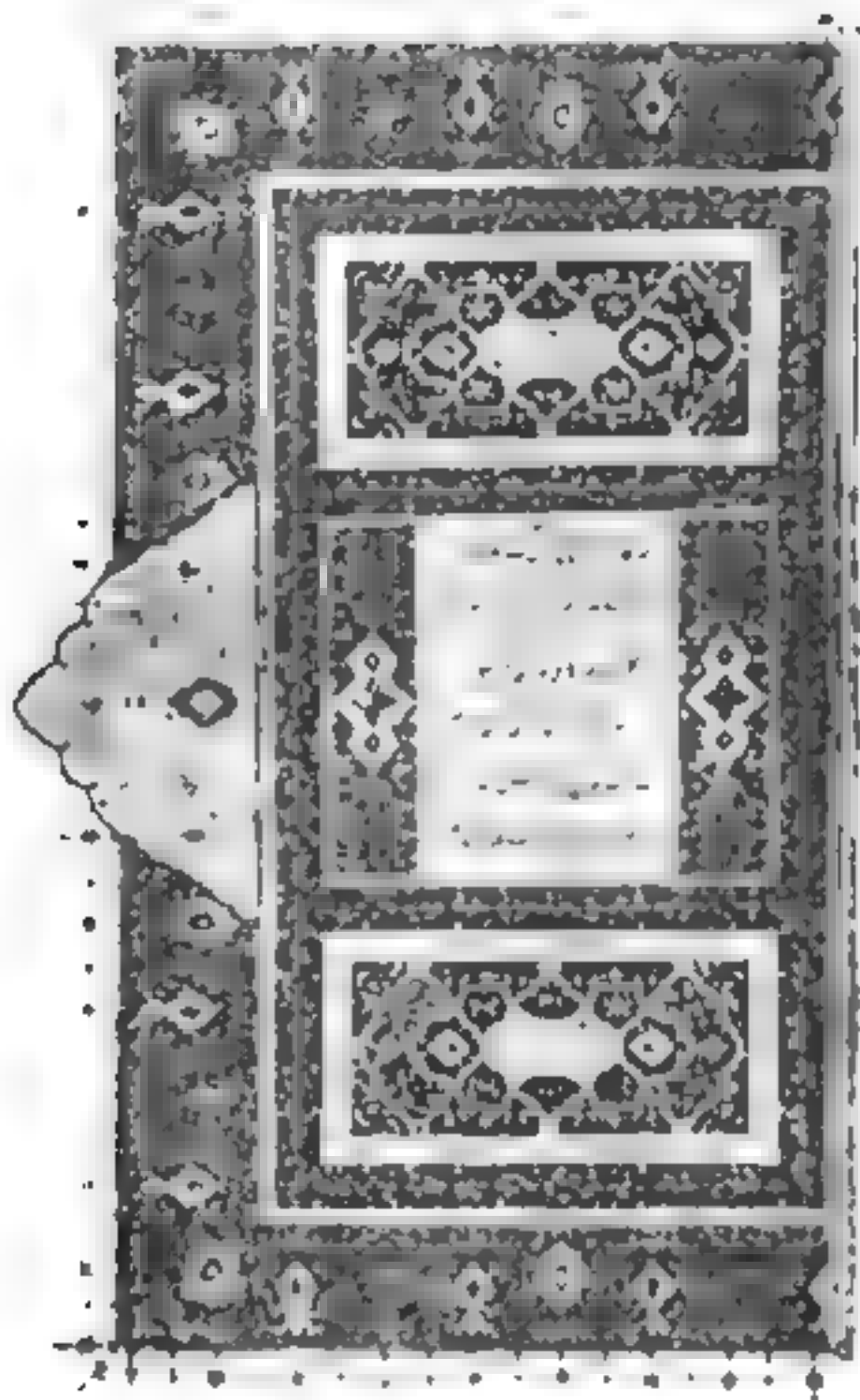


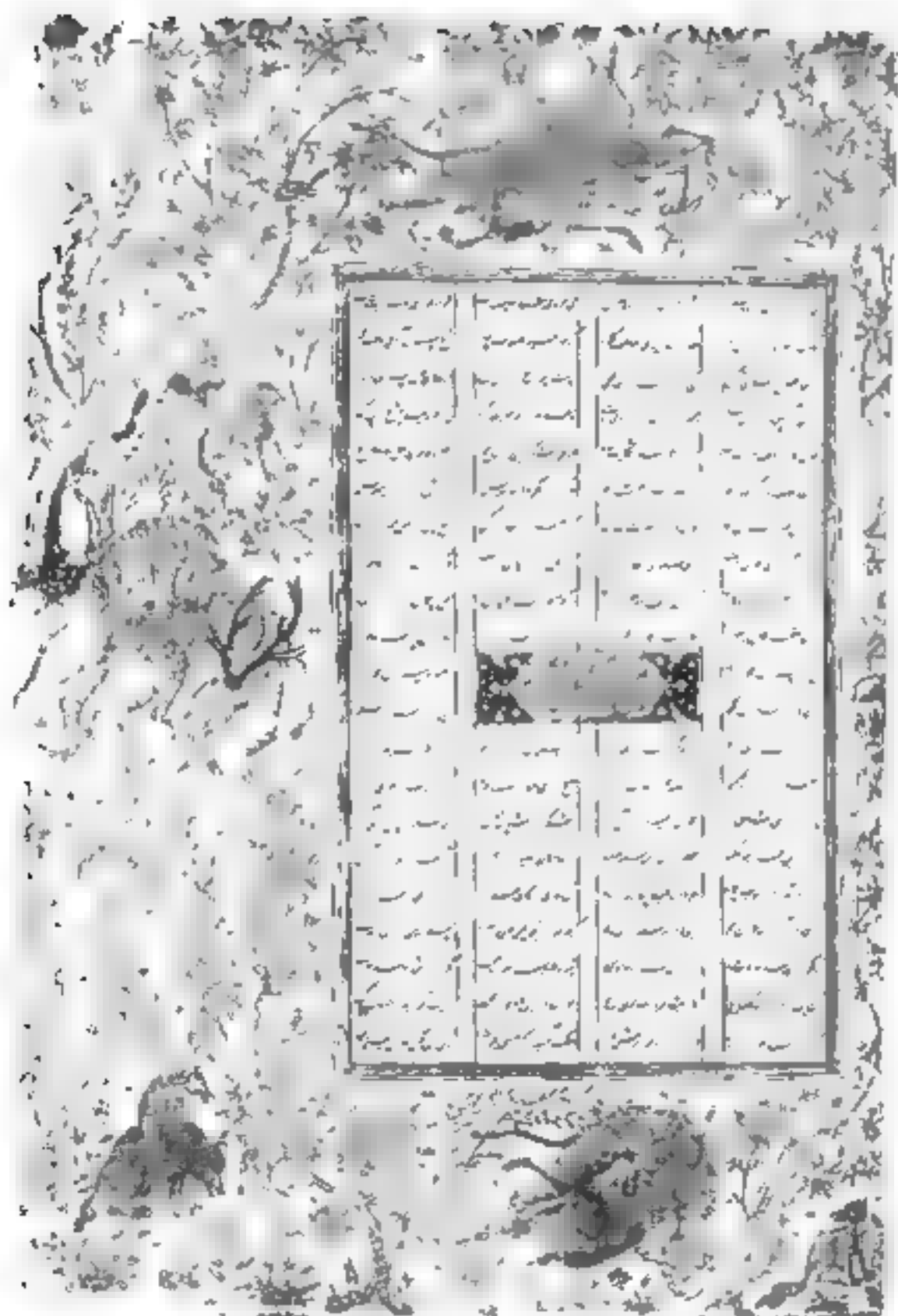
مجلد ١ - فصل ١ - درس ١ - صفحه ١







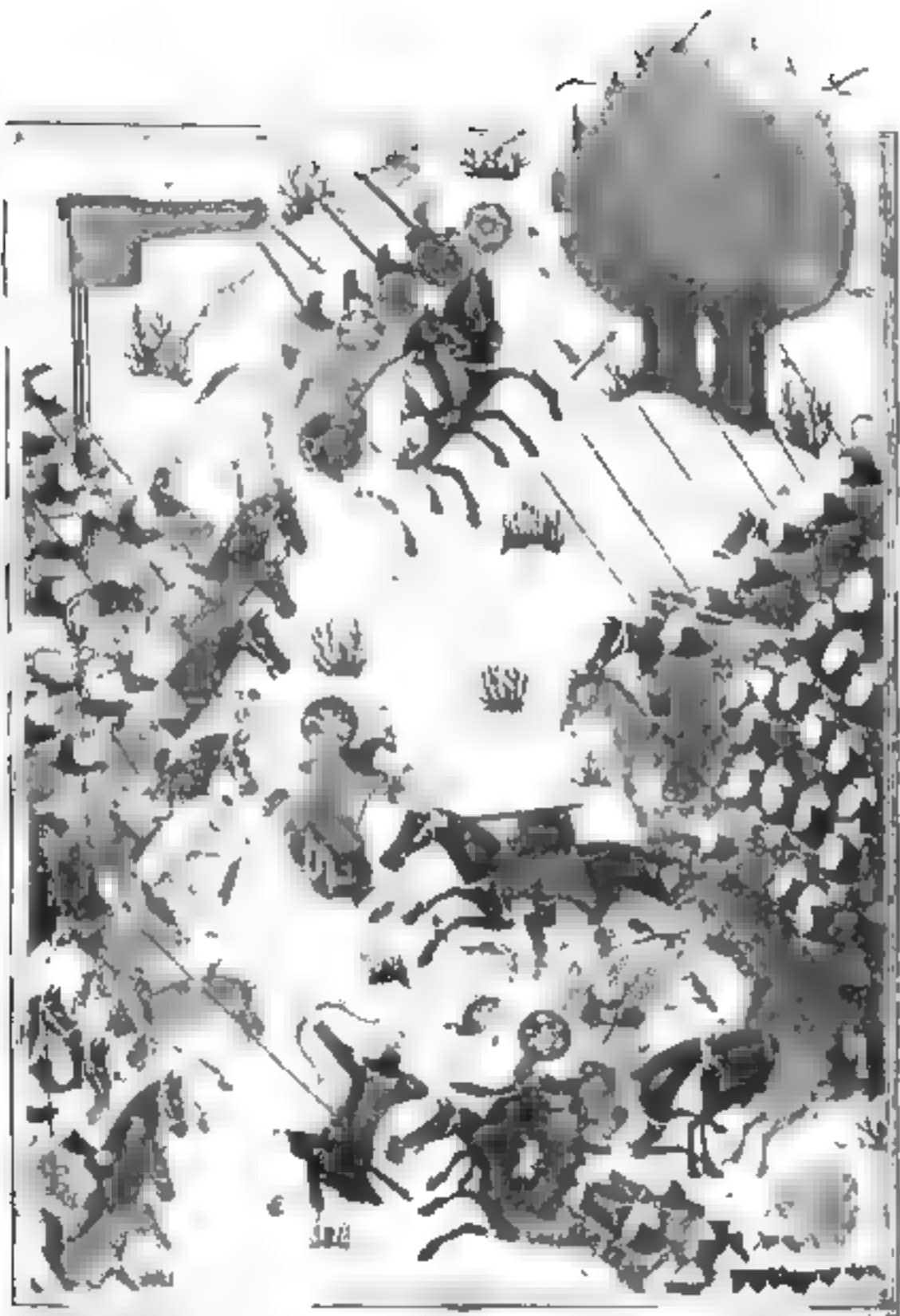






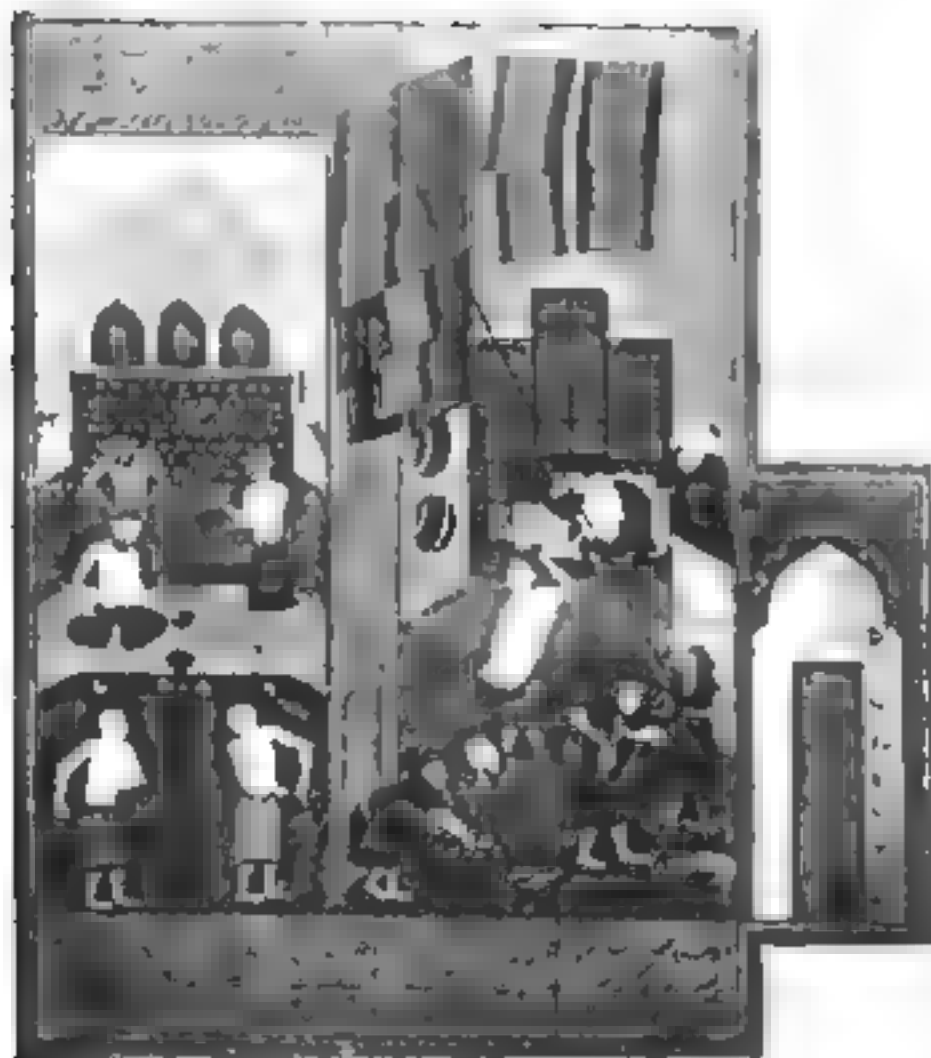


صورة من داخل المسجد الكبير في القاهرة (١٩٢٠ م)
 من كتاب: تاريخ القاهرة





الملك (١) في بيته مع زوجته وبناته
من شجرة الحياة - من شجرة الحياة

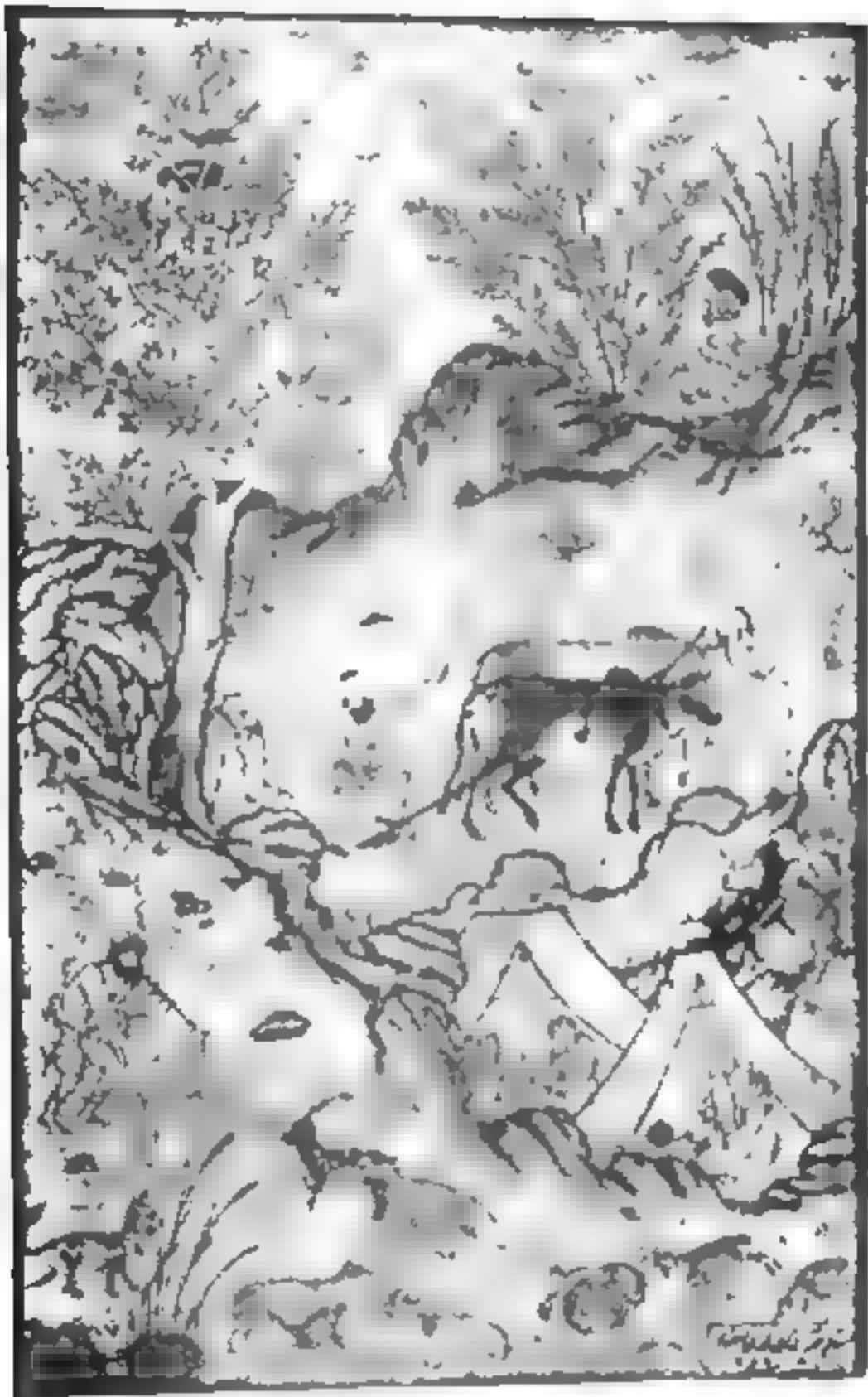
[illegible]
$$f = \frac{1}{\sqrt{\pi}} e^{-x^2} \left(1 - \frac{x^2}{2} + \frac{x^4}{8} - \frac{x^6}{48} + \dots \right)$$

١٠٠



در گلستان محمد و عقیقه

این تصویر به تصویر برداری از یک نسخه از کتاب گلستان محمد و عقیقه در موزه ملی ایران در تهران.



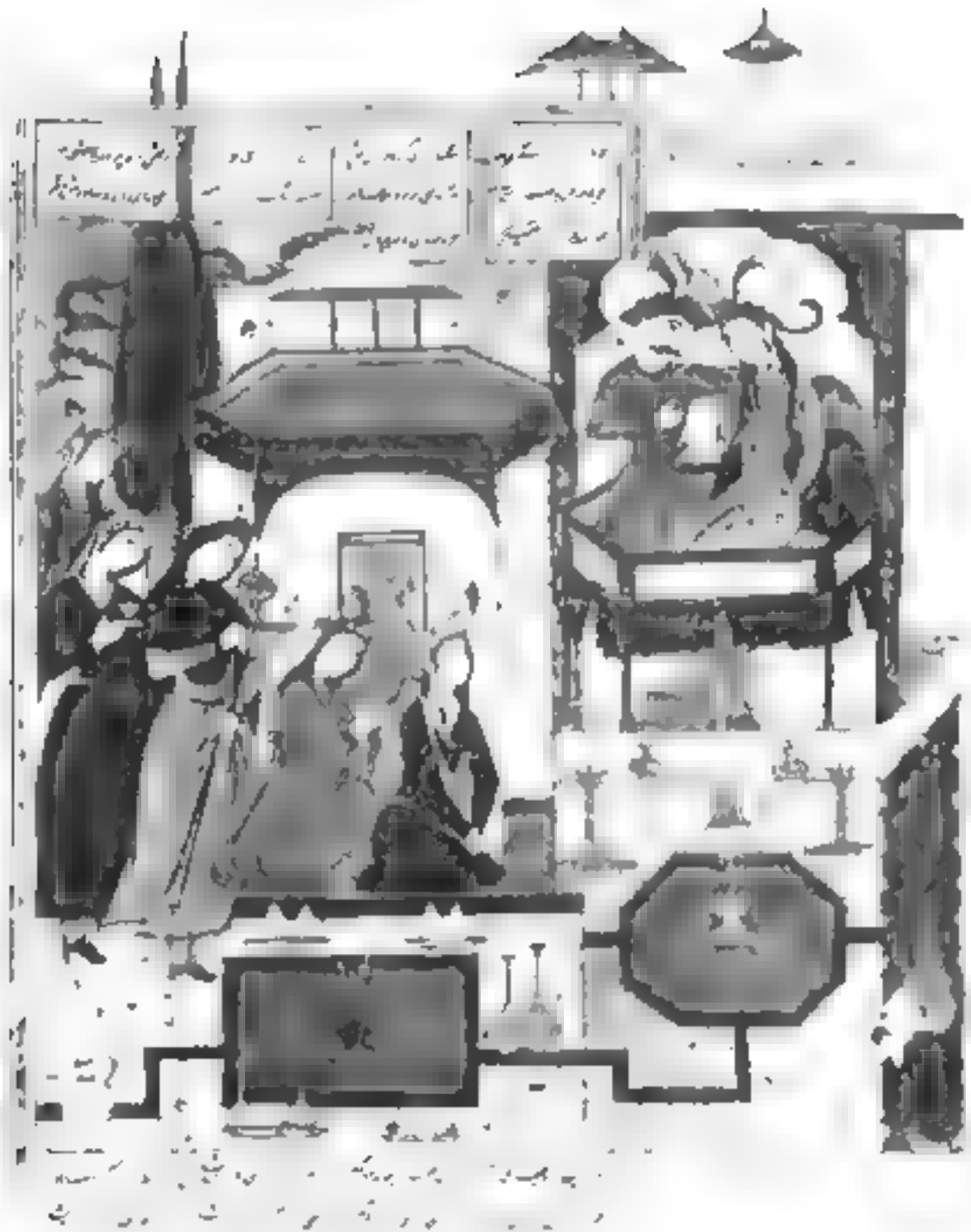


(شكل ٢٢) امرأة في حديقة في جدة
في عهد الملك عبد العزيز

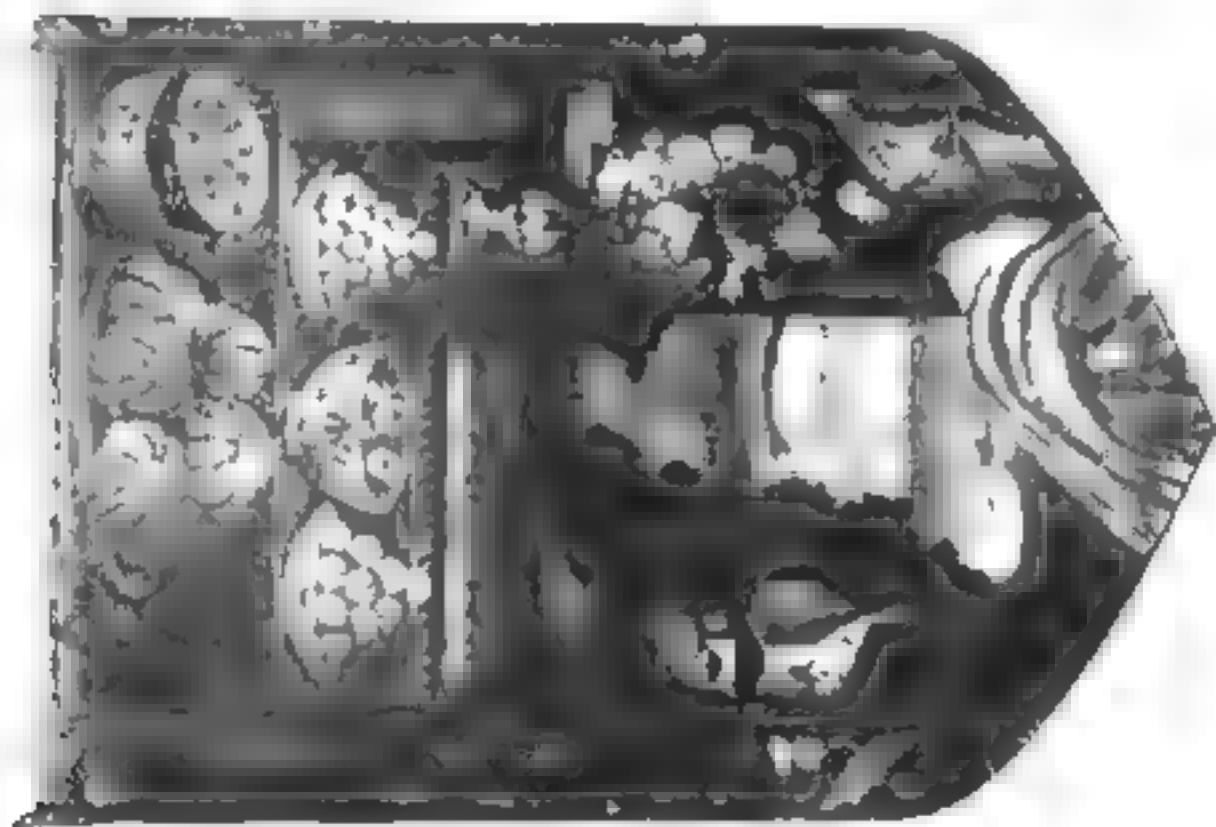
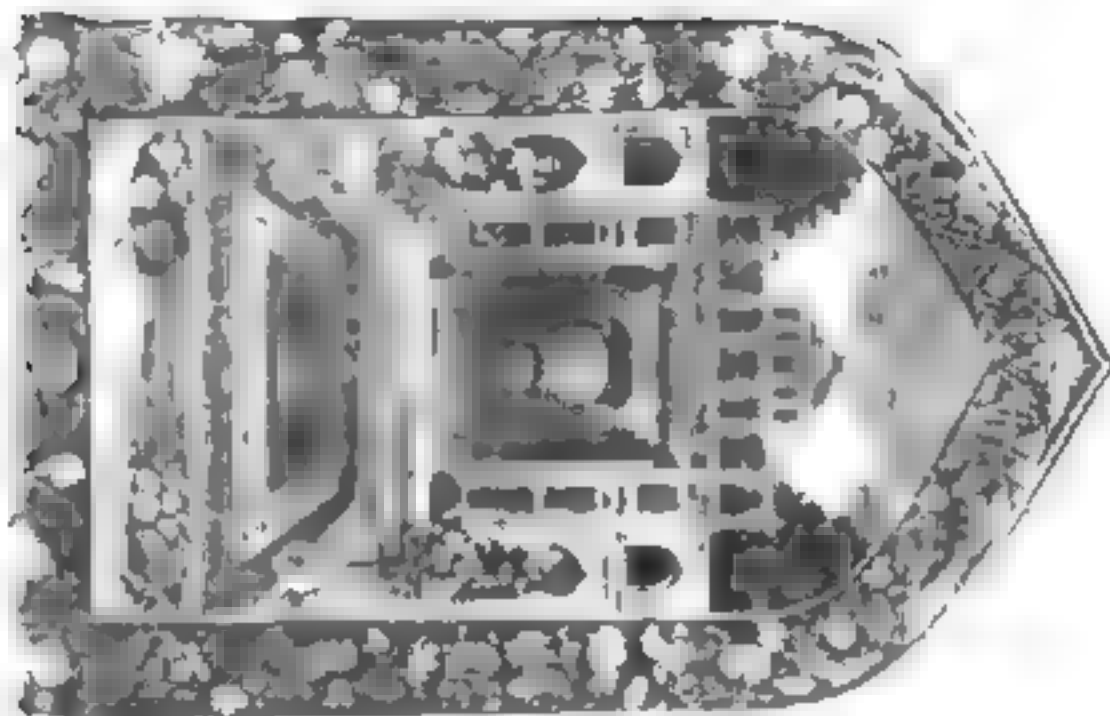


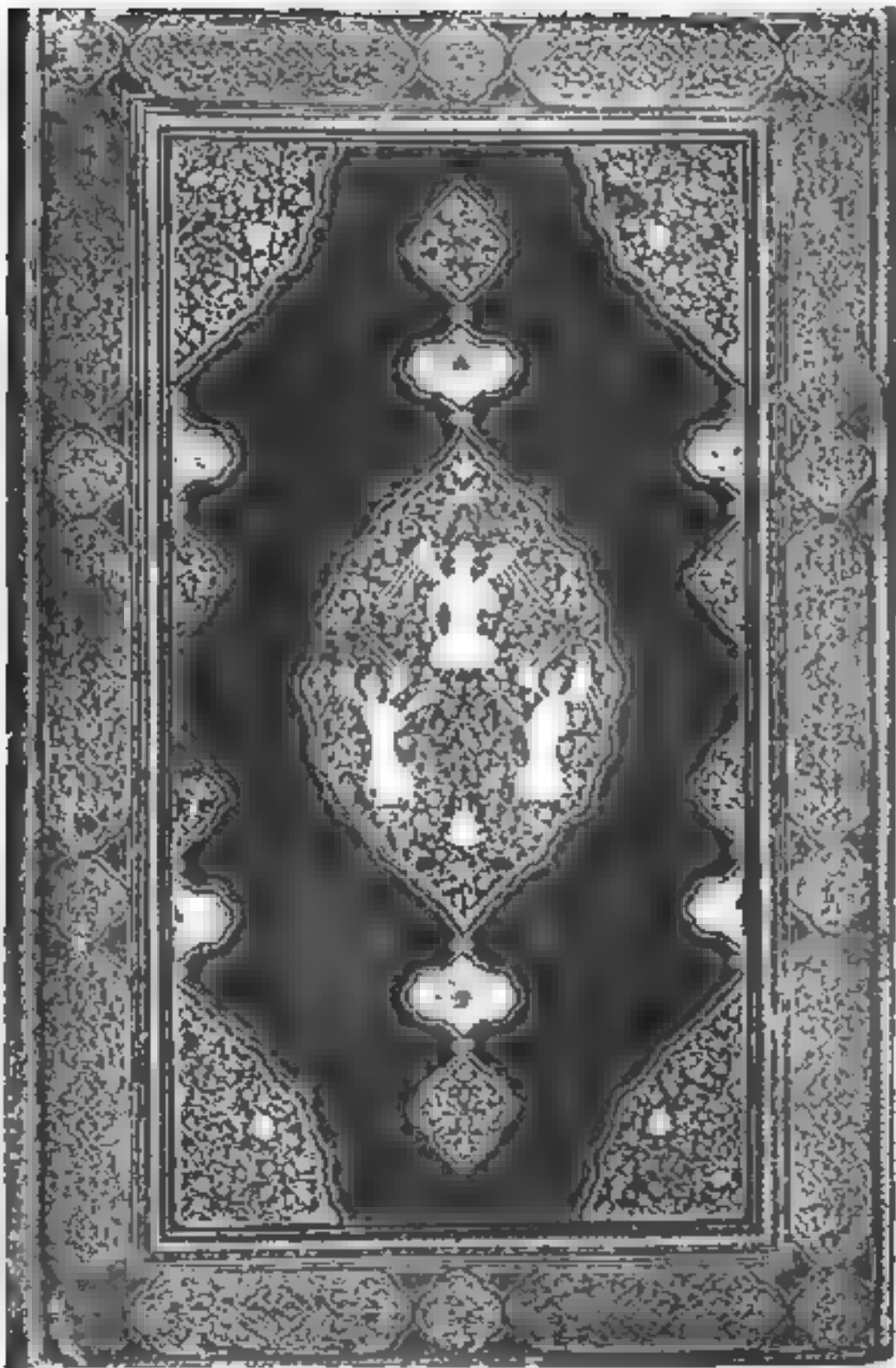
١ -

٢ -



- (٥١) مسجد جامع دمشق - الخندق - دمشق - في القرن ١٢ هـ - ١٢٧٠ هـ
في الصورة شجرة نخلة وشجرة زيتون - ١٢٧٠ هـ - ١٢٧٠ هـ - ١٢٧٠ هـ - ١٢٧٠ هـ

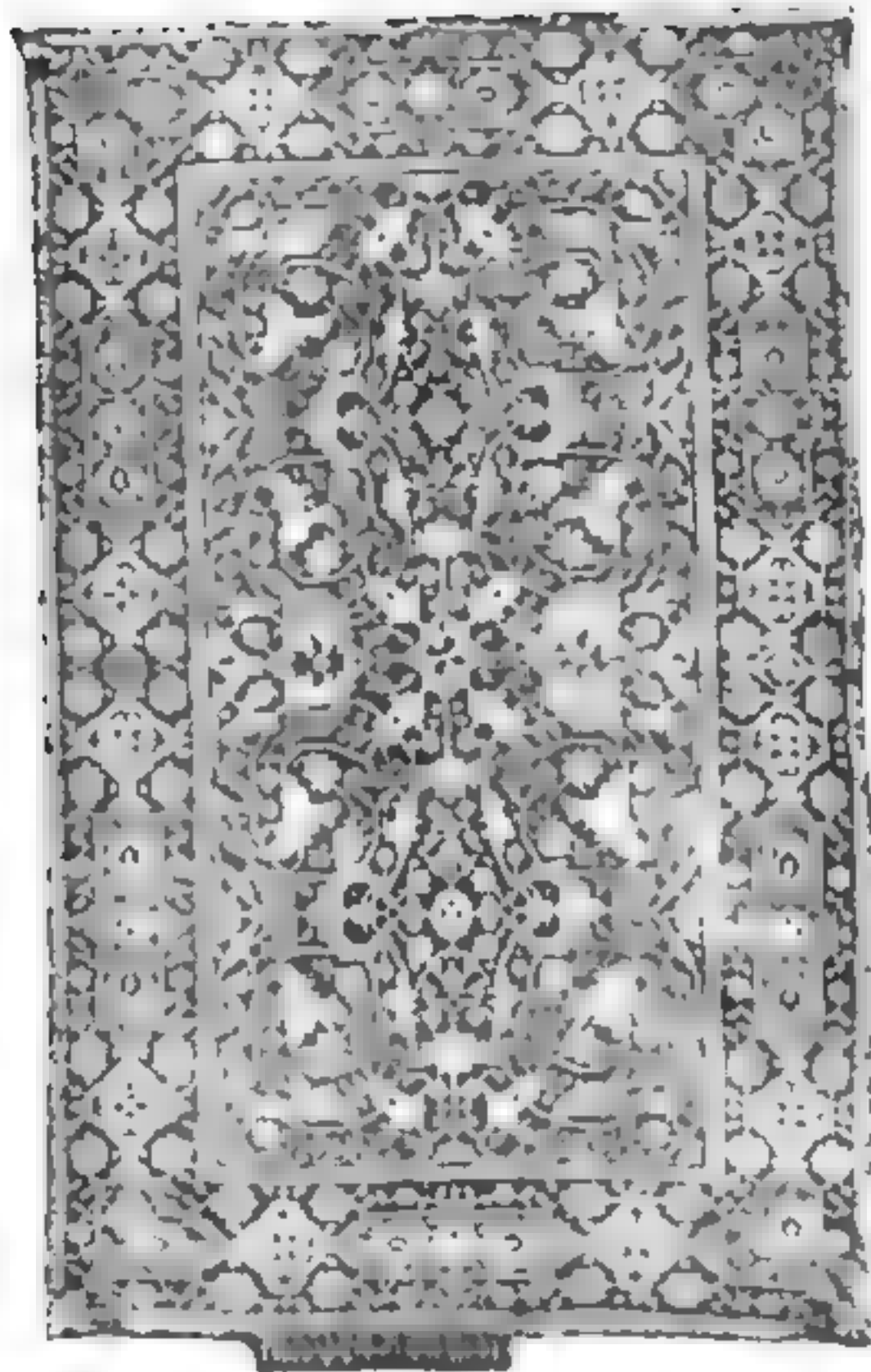


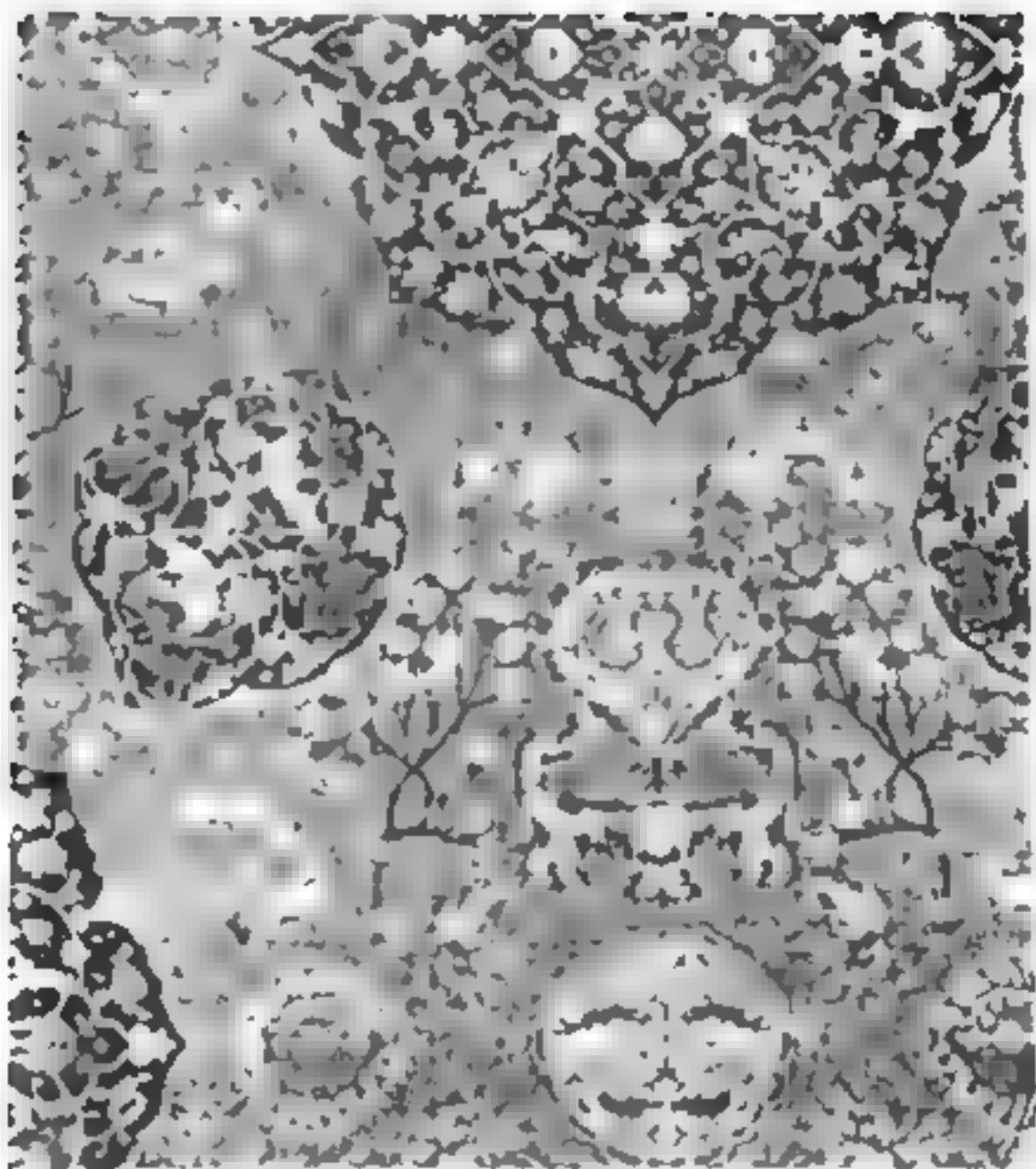


(شكل ٥) جلد كتاب إيراني، ر. ط. د. ١٣٦٠ - ١٣٦١ م. في مجموعة حليكان، Tehran

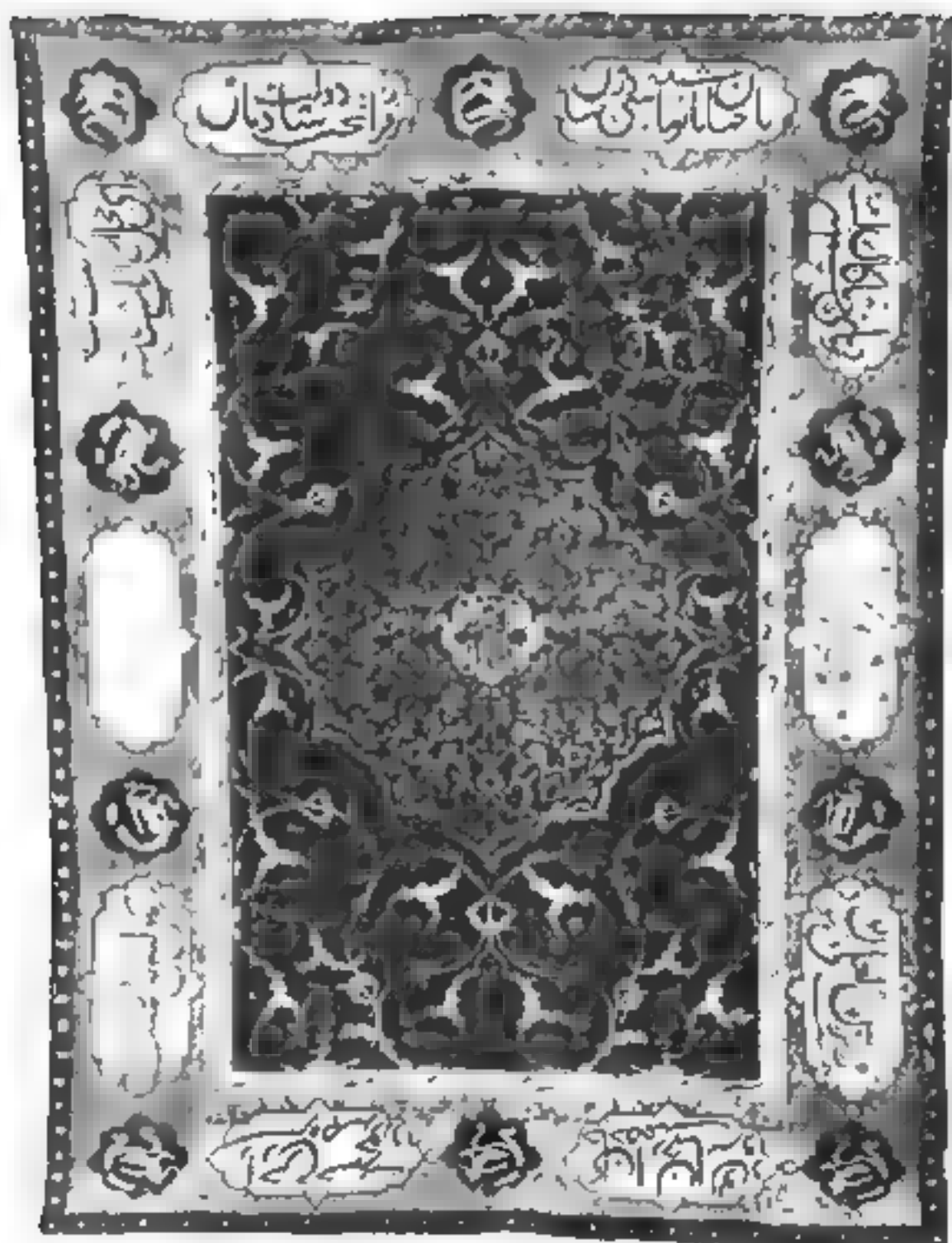


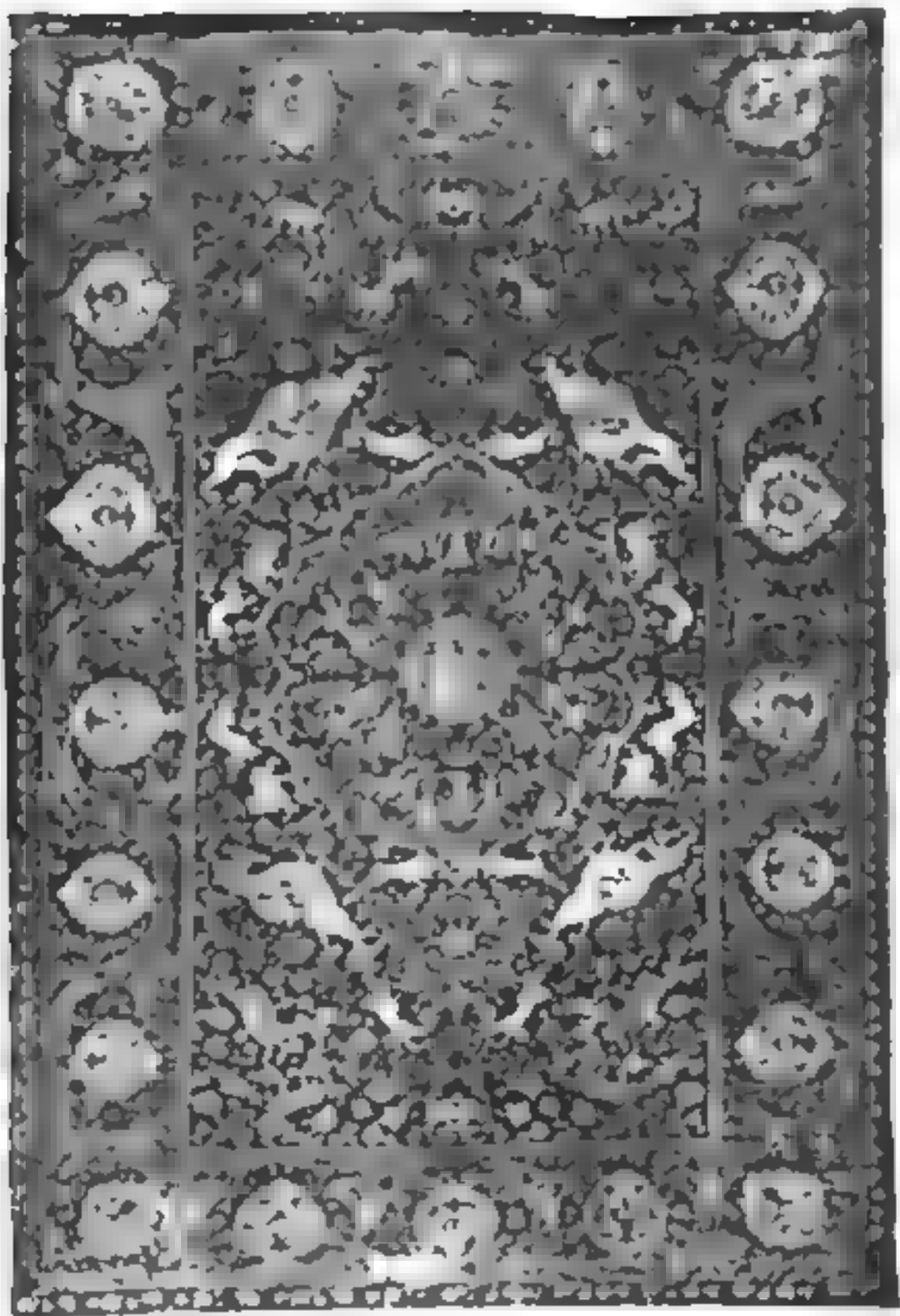
تصویر ۱۰۰: یک نمونه از طراحی داخلی یک کتابخانه یا کتابخانه
و همچنین یک نمونه از طراحی داخلی یک کتابخانه

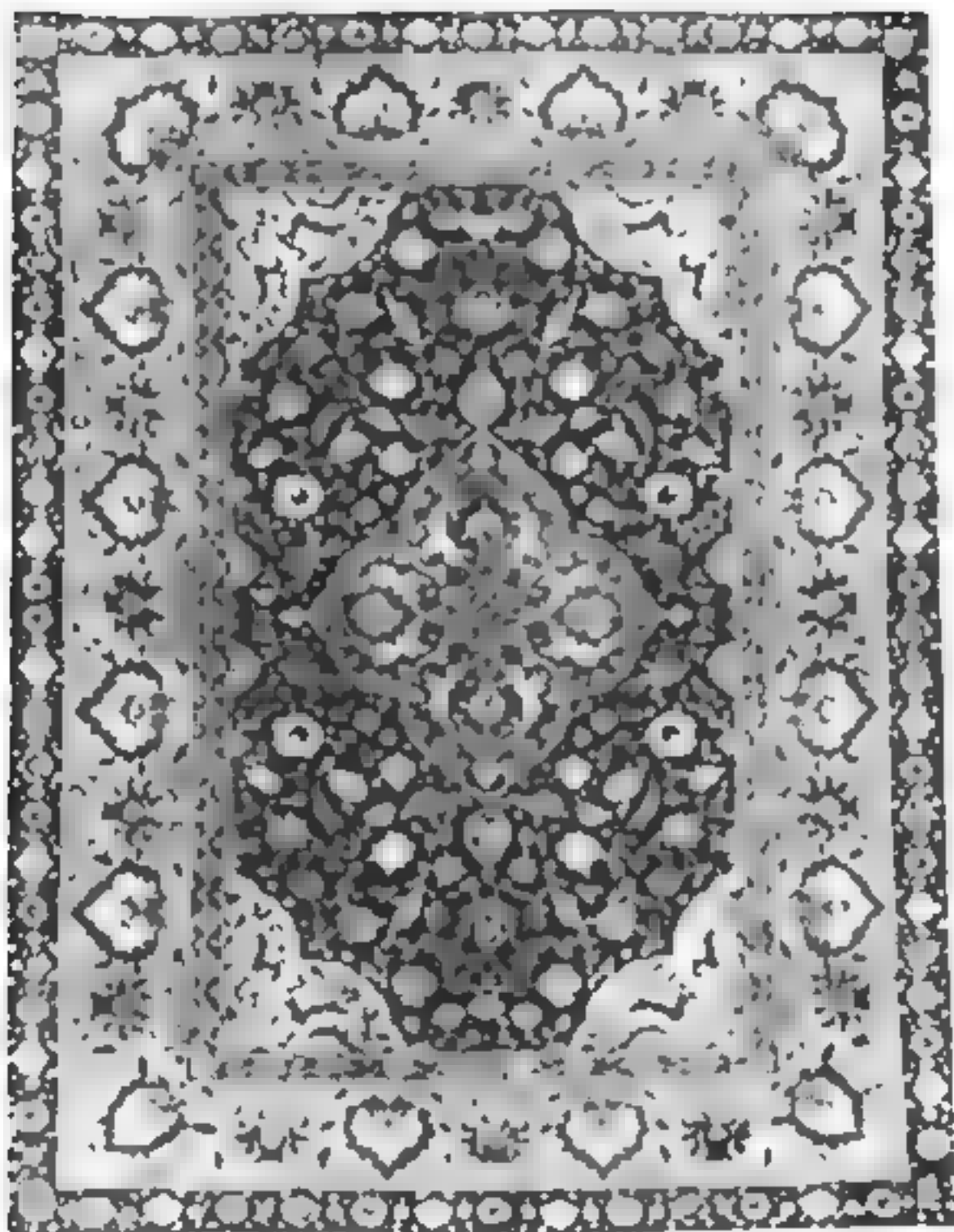


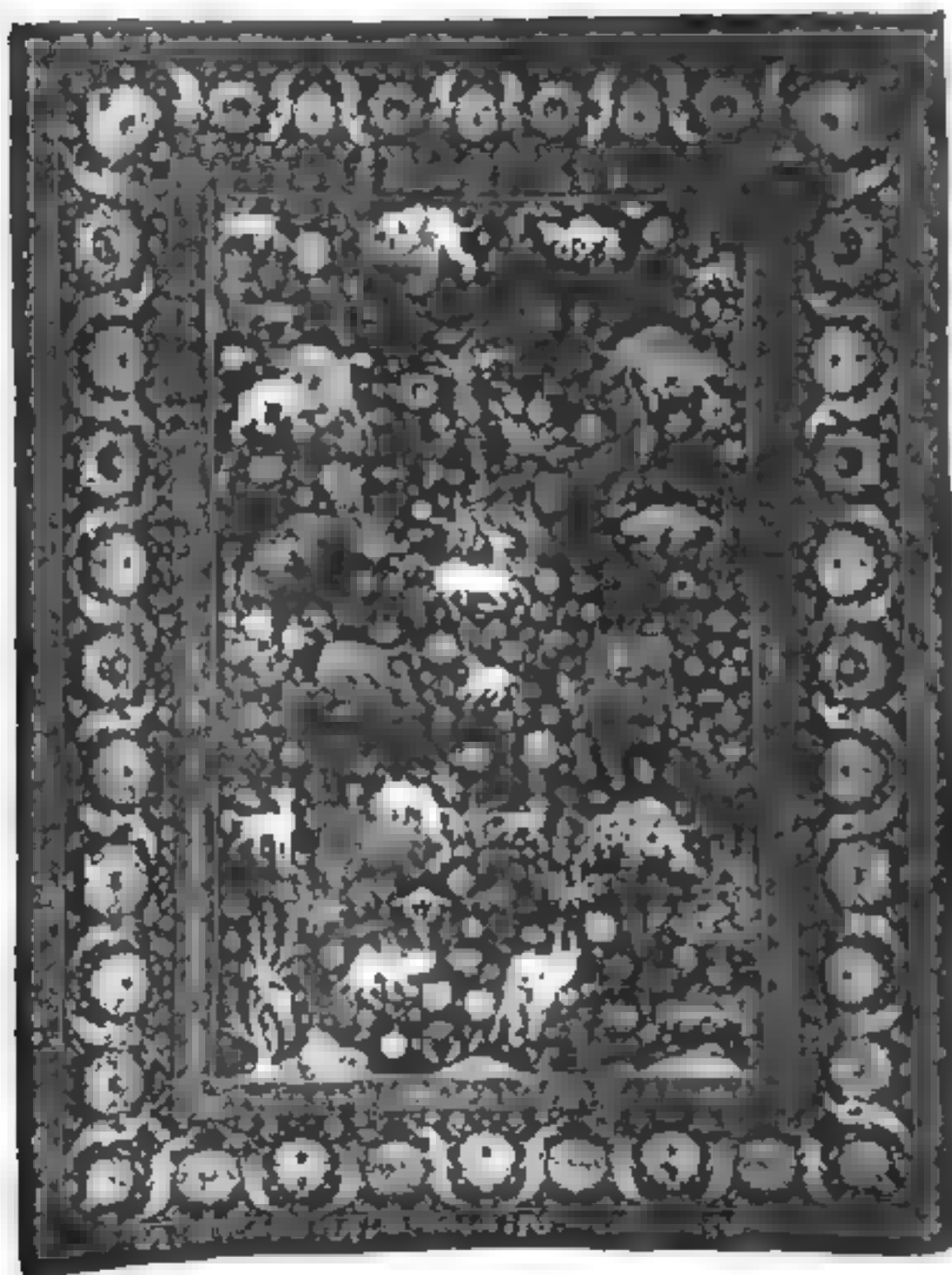




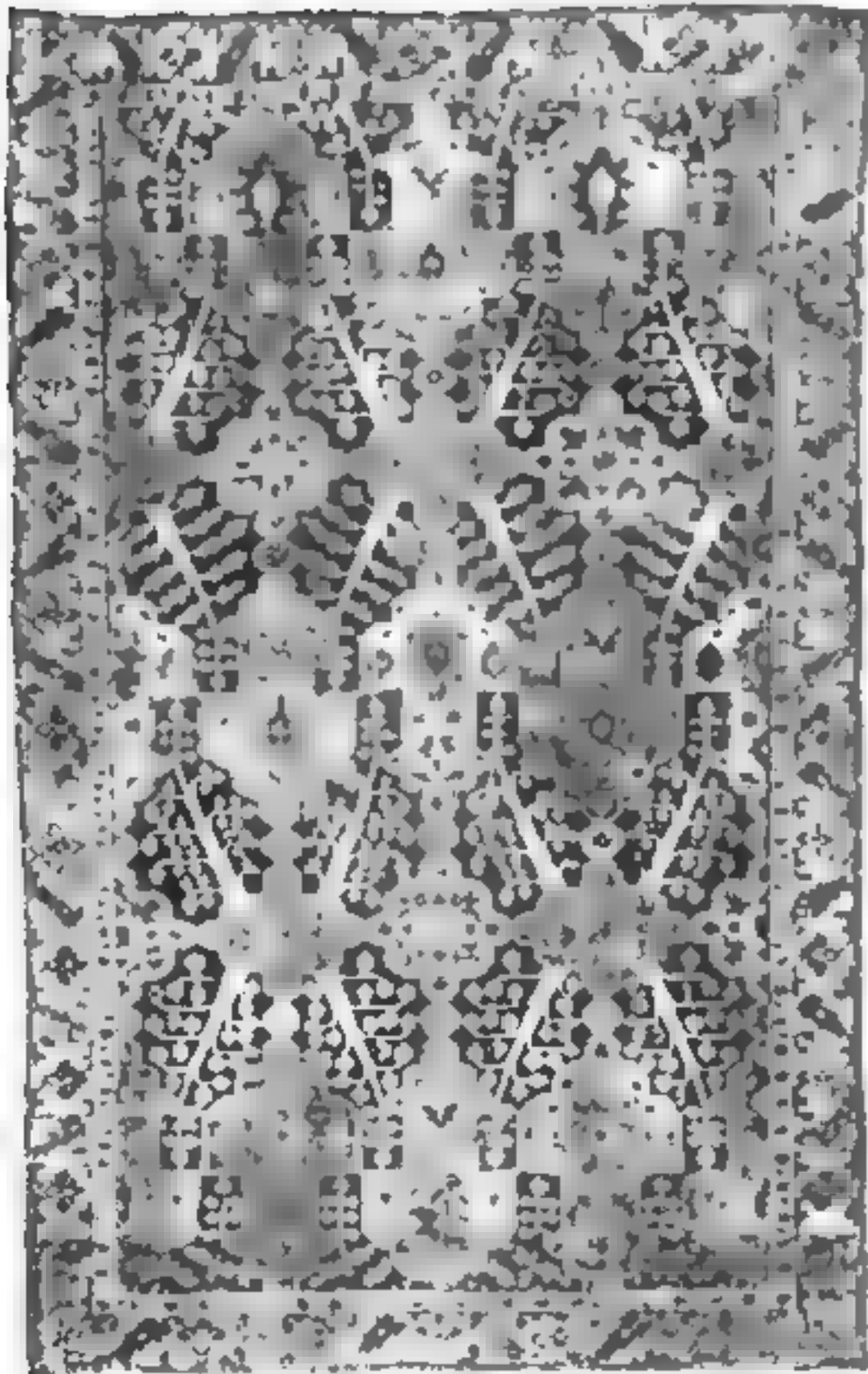


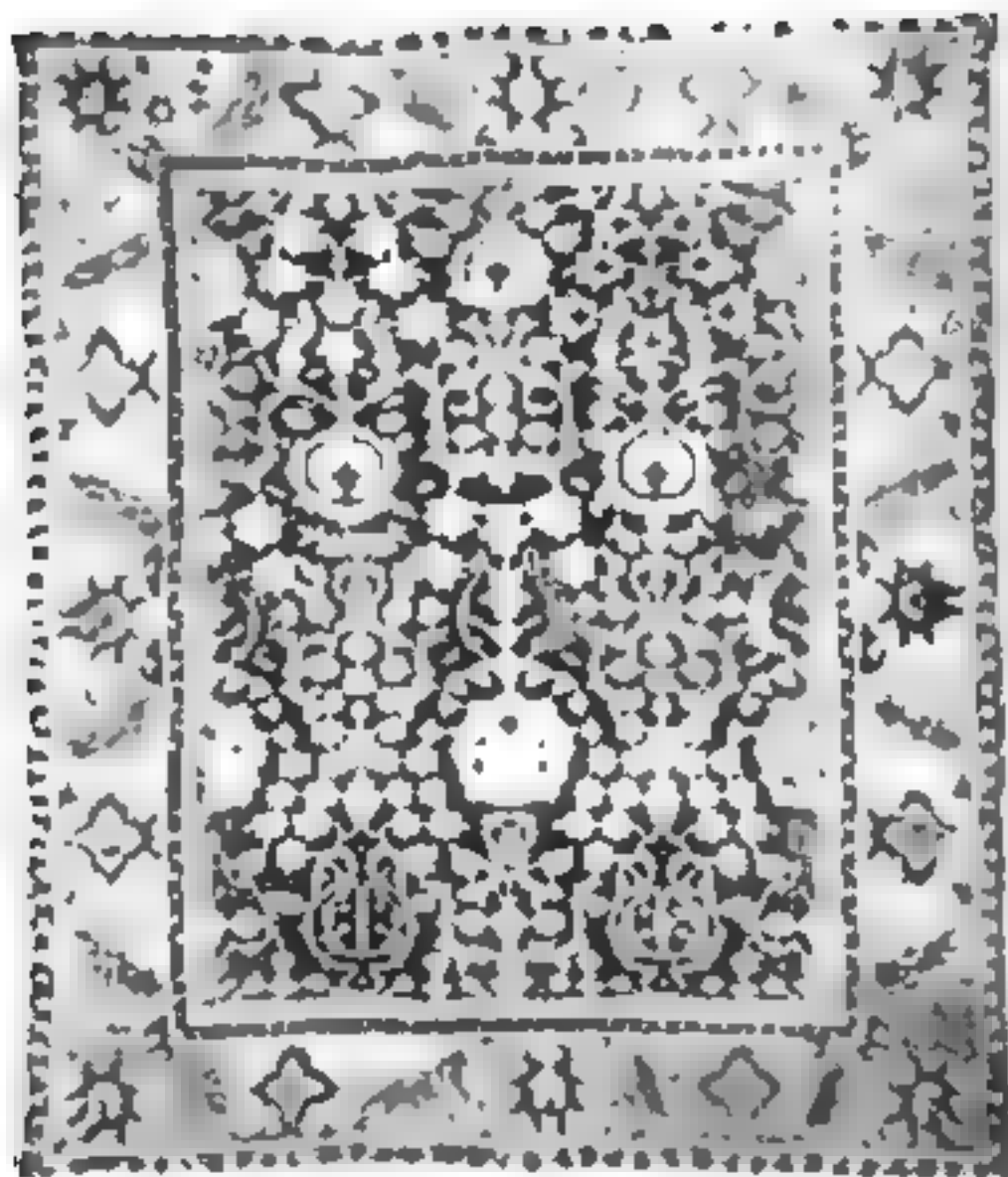


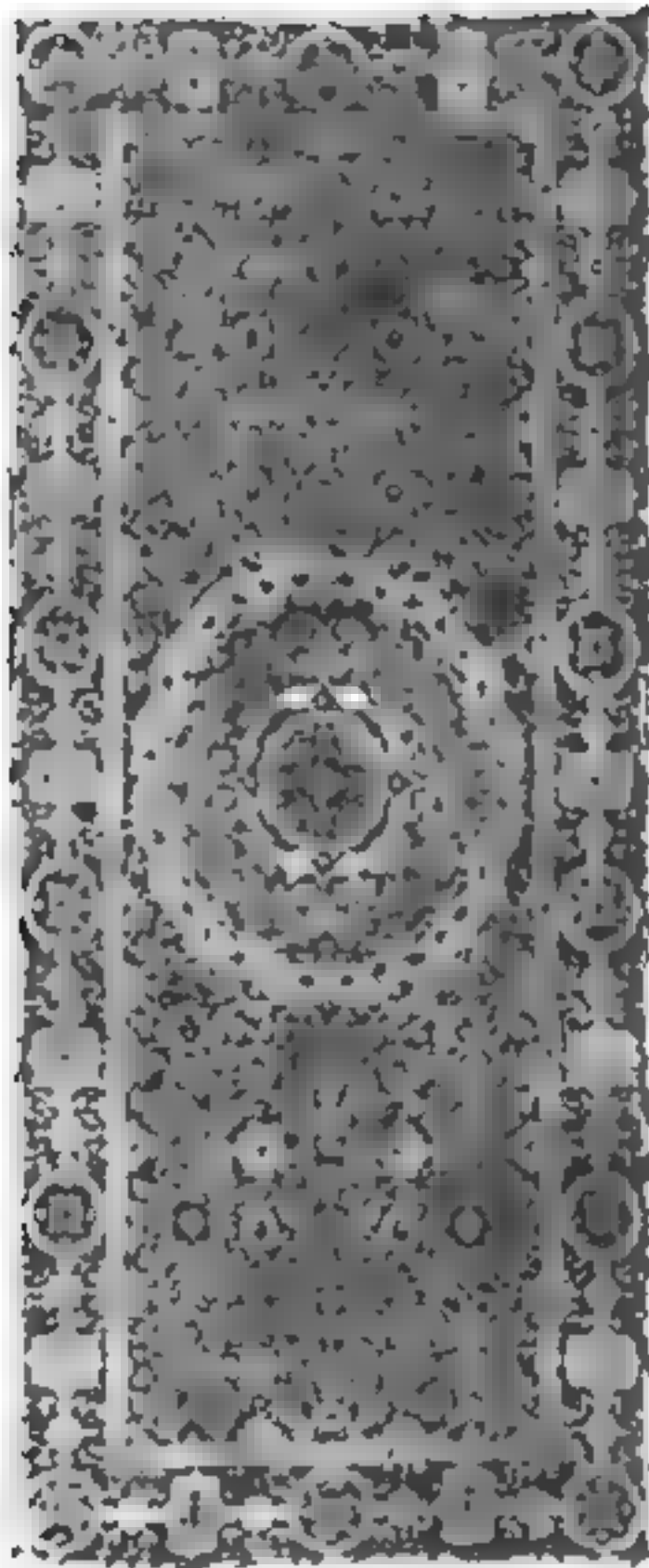


[illegible]

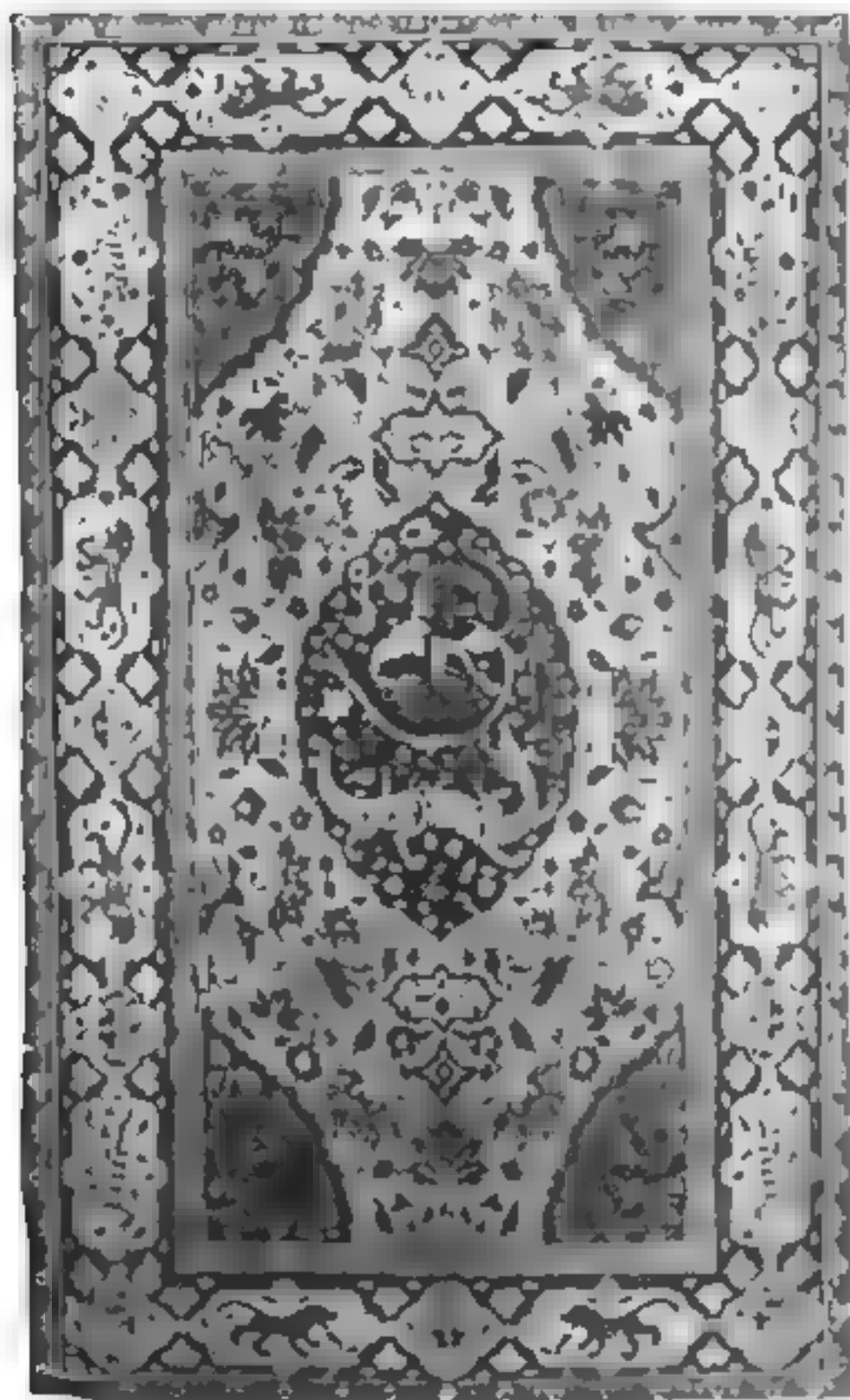




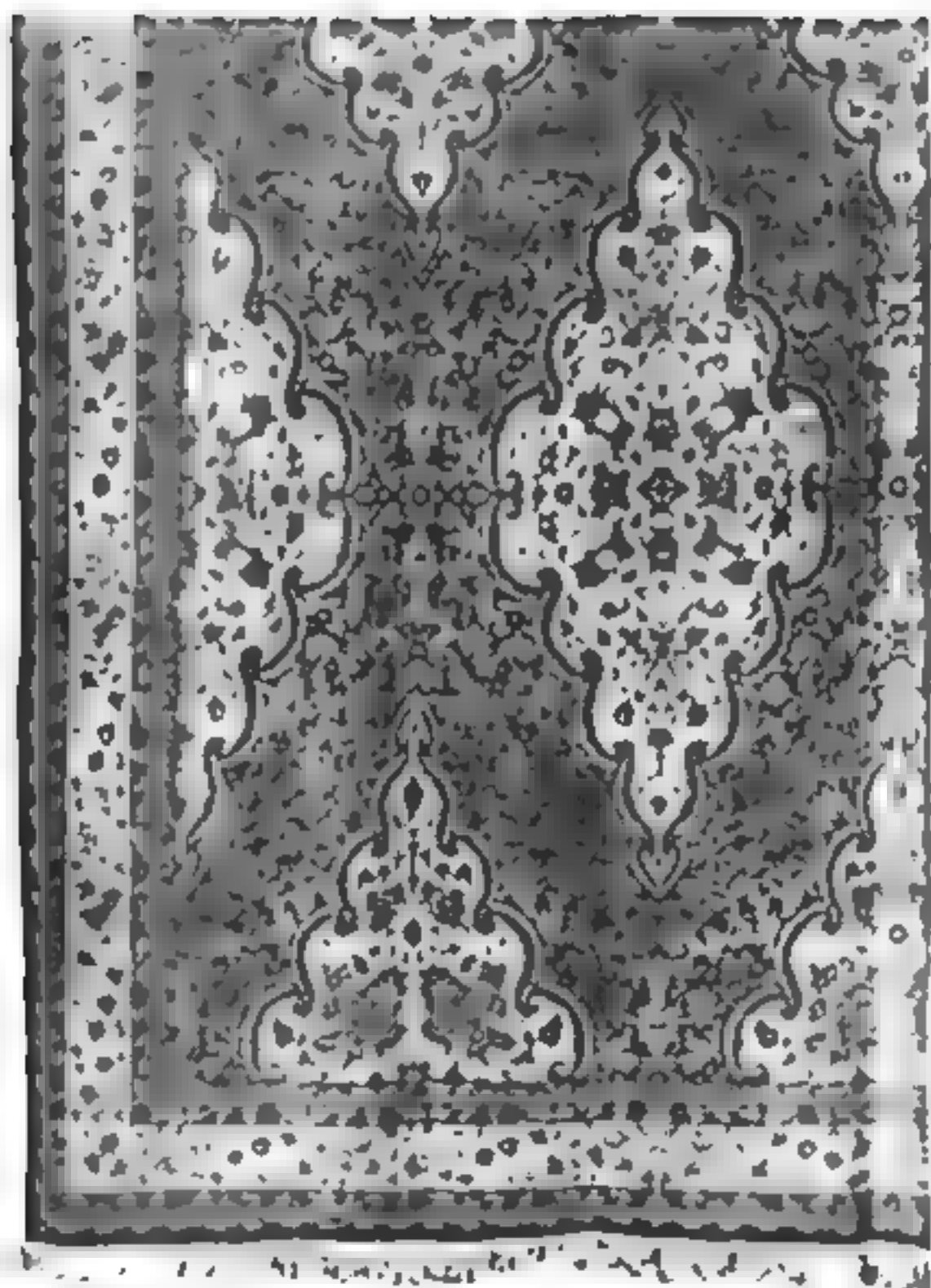




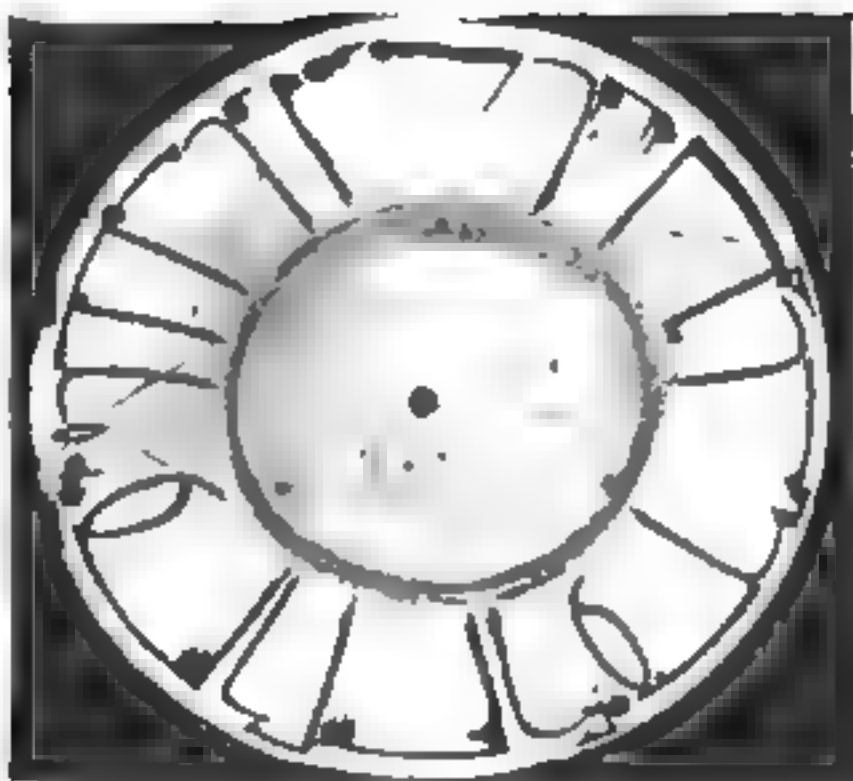




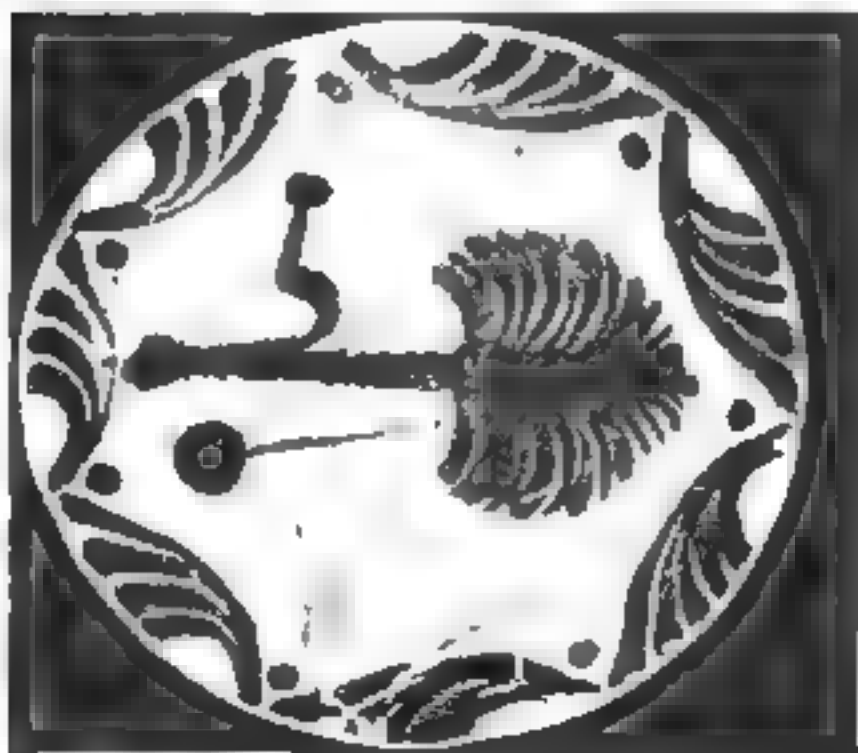
... ..



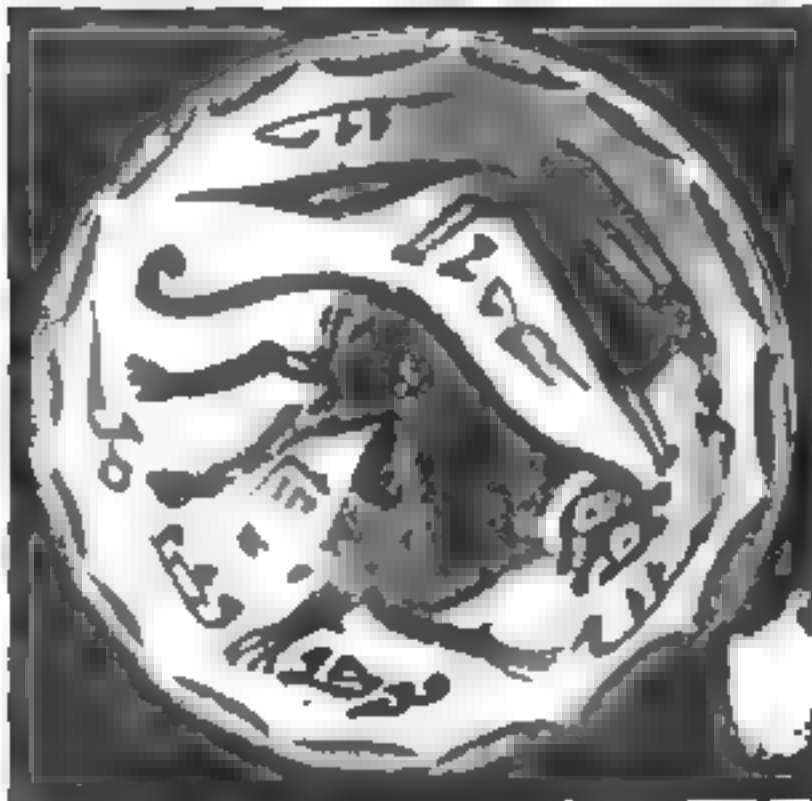
[illegible]



(نسخه ۱۰۰) - ۱۰۰ کیلومتر
۱۰۰ کیلومتر



(نسخه ۱۰۰) - ۱۰۰ کیلومتر
۱۰۰ کیلومتر

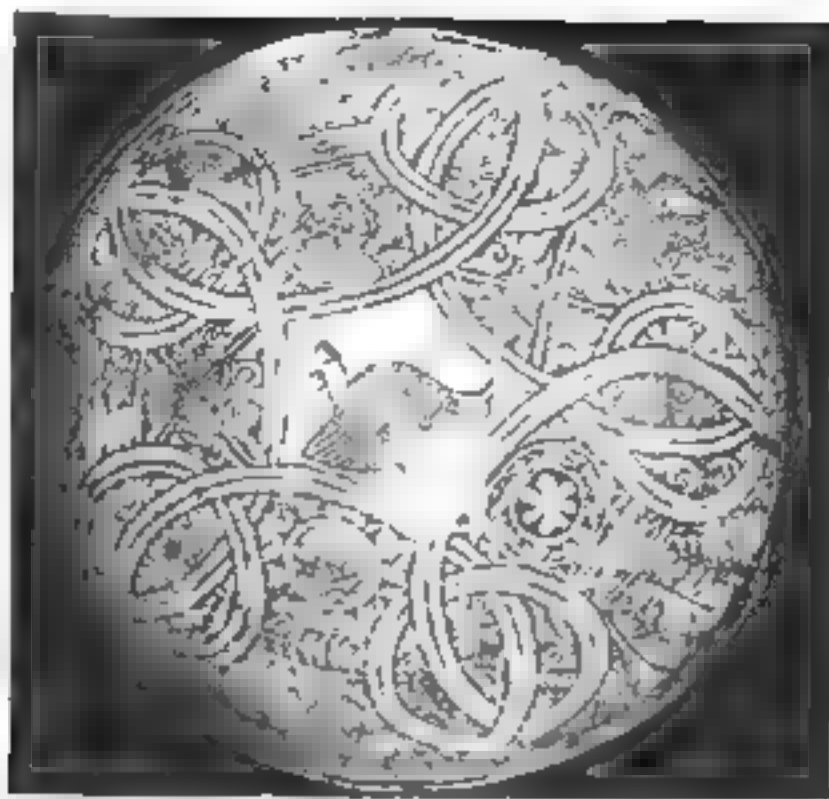


١
٢
٣
٤
٥
٦
٧
٨
٩
١٠
١١
١٢
١٣
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠

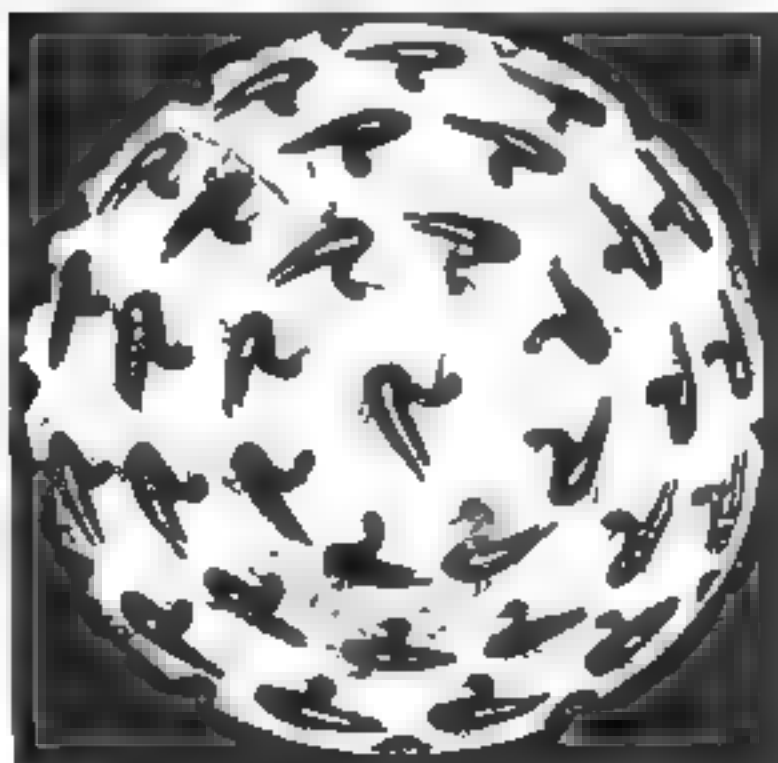


(شكل ٨٠) سكة ذهبية من طرف ذي برقي سكة ٦ من سنة ١٠٤١ هـ
في محلة بحرس كاك، ١٤١١ هـ - ١٤١٢ هـ

سورة ٧٥



سورة ٧٥
الاحقاف
١٠٠

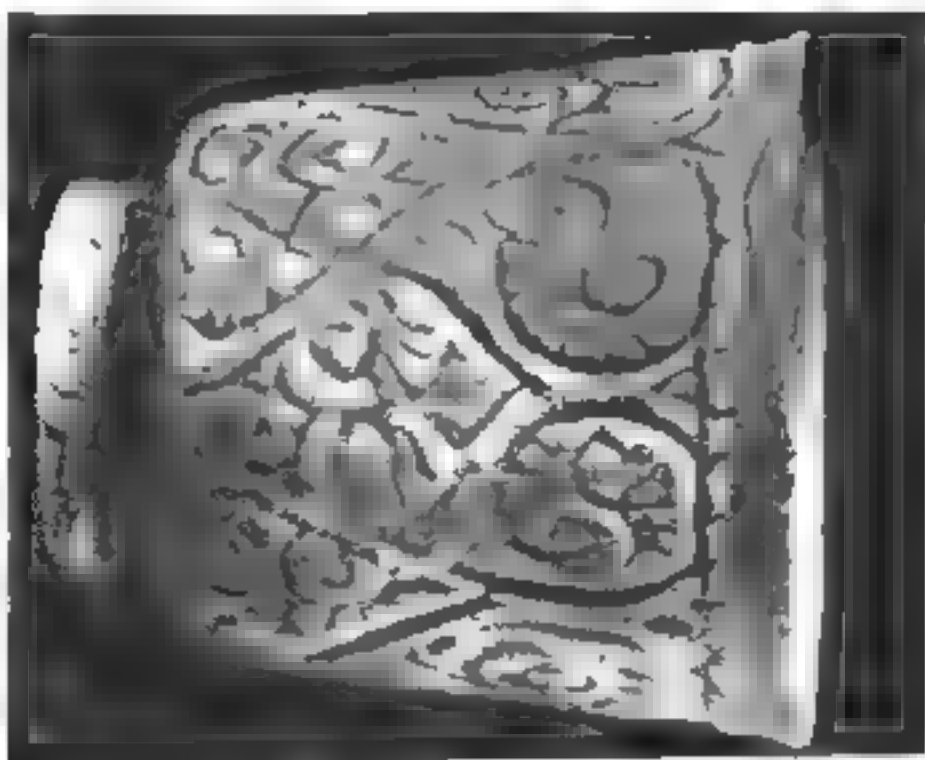


سورة ٧٥
الاحقاف
١٠٠



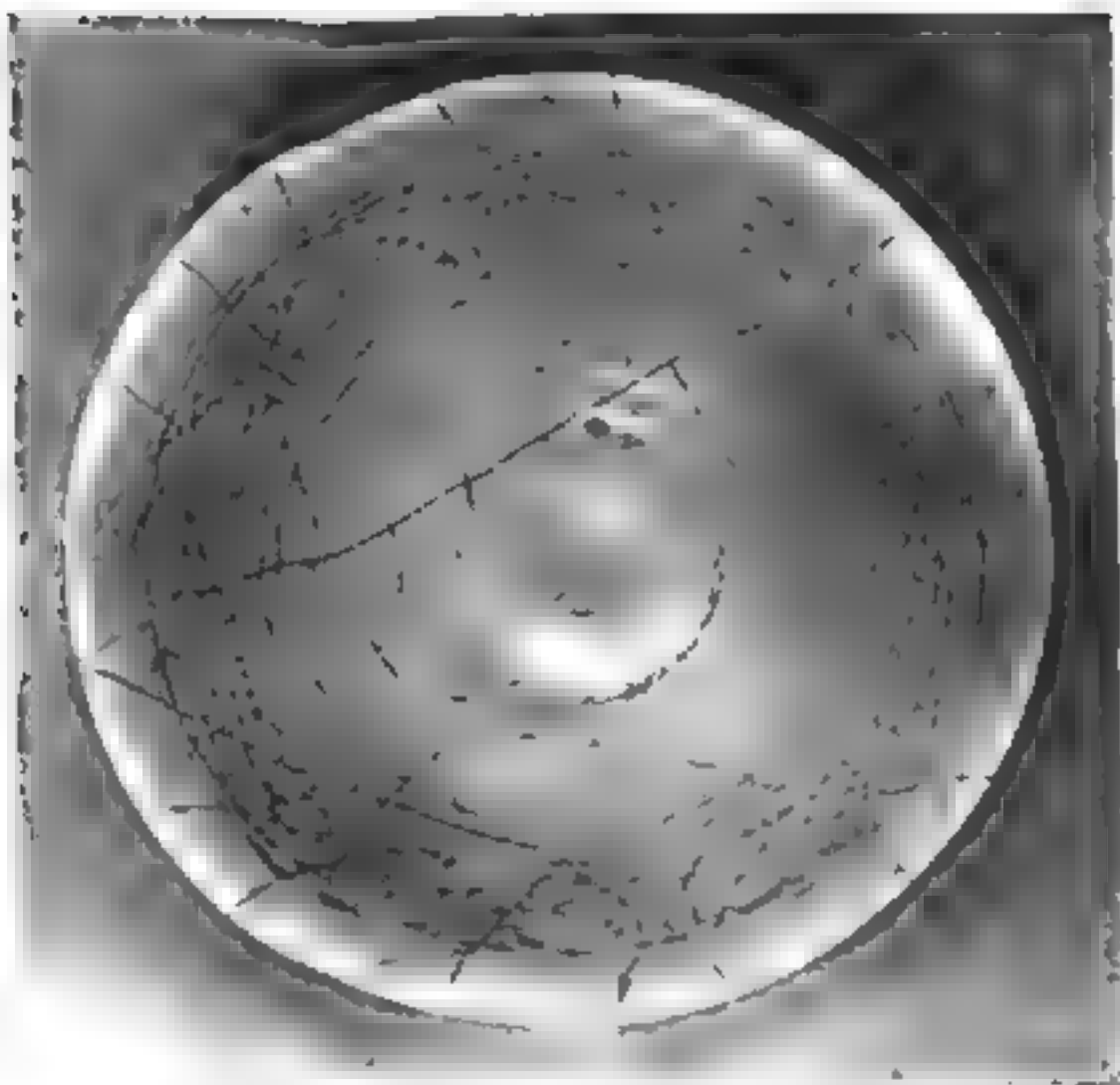
في ساحة من اعمدة قديمه

١- في ساحة من اعمدة قديمه



في ساحة من اعمدة قديمه

١- في ساحة من اعمدة قديمه



الشكل ١٠٠: نموذج من نظام شمسي
محور الدوران هو الخط الذي يمر



(شكر الله) تصوير من طرف دوا في مدينة مراكش
في سنة ١٢٠٠ هـ

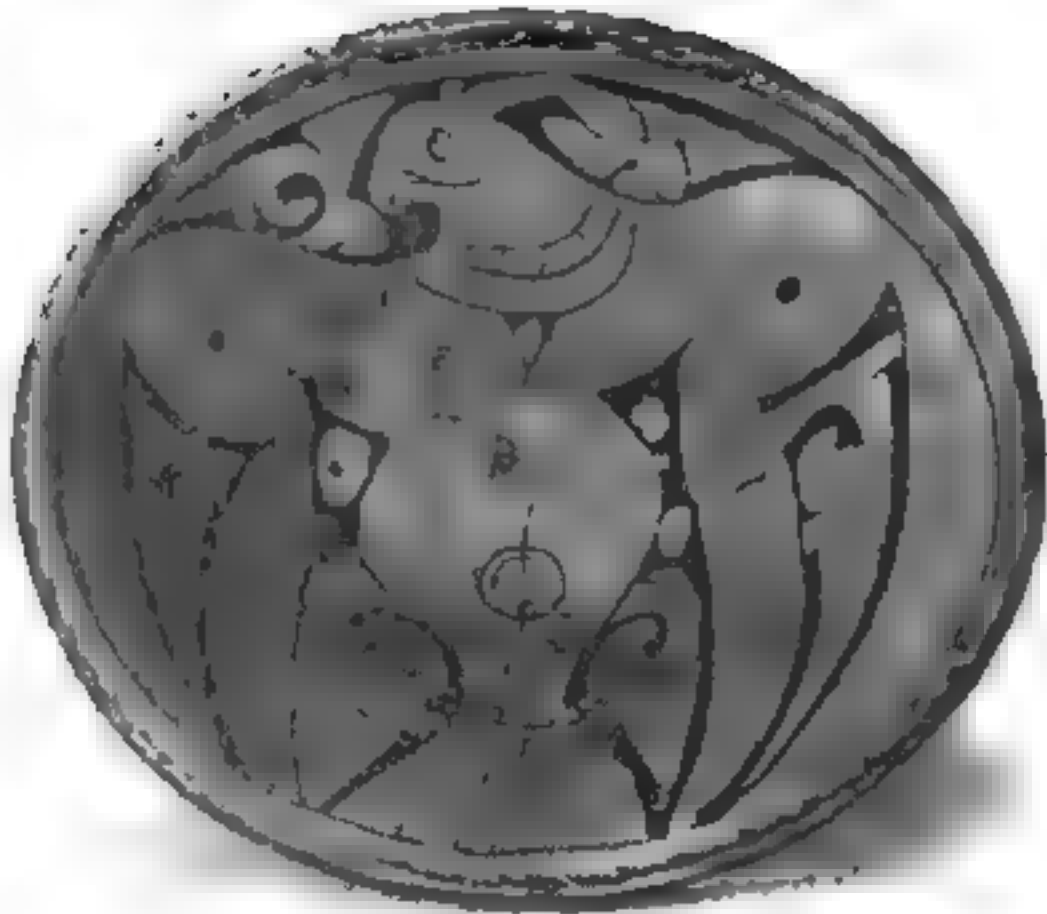


١. سكة فضية من عهد الملك داريوس الأول (٤٨٥-٤٢٤ ق.م.) - إيران
٢. سكة فضية من عهد الملك داريوس الأول (٤٨٥-٤٢٤ ق.م.) - إيران

[illegible]



(الصفحة ٨١) - من الحرف من العنق المشدود -
 : موجة اندمجت في



١٠٠ (٩٠) منقش في الخشب - روماني - ١٠٠ - ١٠٠
في مجموعة حوت - ١٠٠ - ١٠٠



٩١٥ (٩١٥) - برافونو ده لا - ارفف الحف - برافونو ده لا -
 و صحنه د كيو ر - ده



١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠

١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠



٨٦ - زخرفة زجاجية على فخار - من المتاحف العراقية -
 في المتاحف العراقية -



(۱) لوحه ۱۱ - ۱۱ - ۱۱
 در سکنه یو - ۱۱ - ۱۱
 و نموده ۱۱ - ۱۱ - ۱۱



(۲) لوحه ۱۱ - ۱۱ - ۱۱
 و نموده ۱۱ - ۱۱ - ۱۱
 و نموده ۱۱ - ۱۱ - ۱۱





۵-۱) در هر حرف از m و n و k به سه وجه می توان نوشت
مثلاً $a = 0 \cdot 10^m + 0 \cdot 10^n + 1 \cdot 10^k$



١٥٥٠ م. - مسجد جامع بن عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد المطلب -
بغداد - العراق



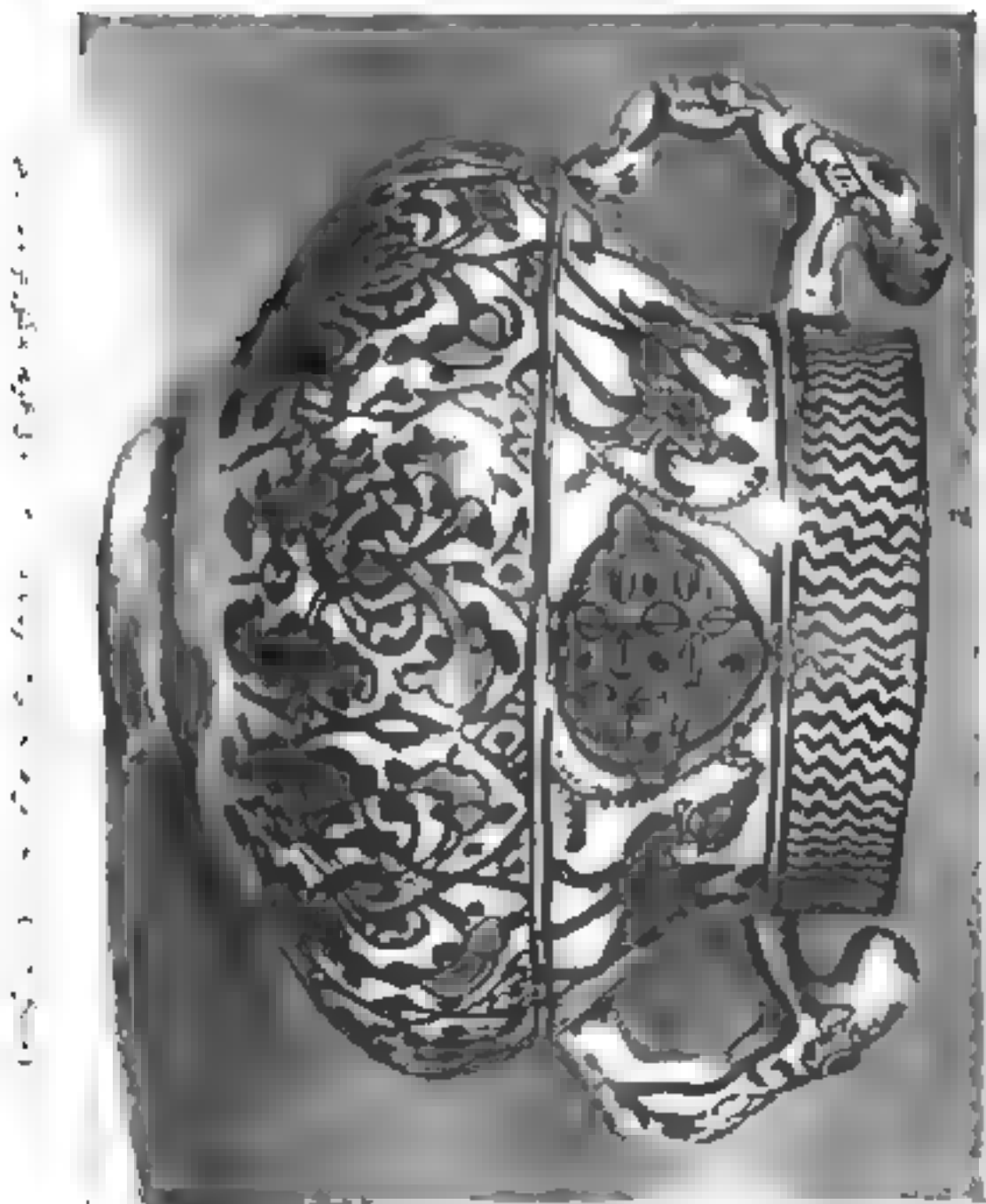
(۱۲۸) دو نفر در میان گل و بوته نشسته اند



.....



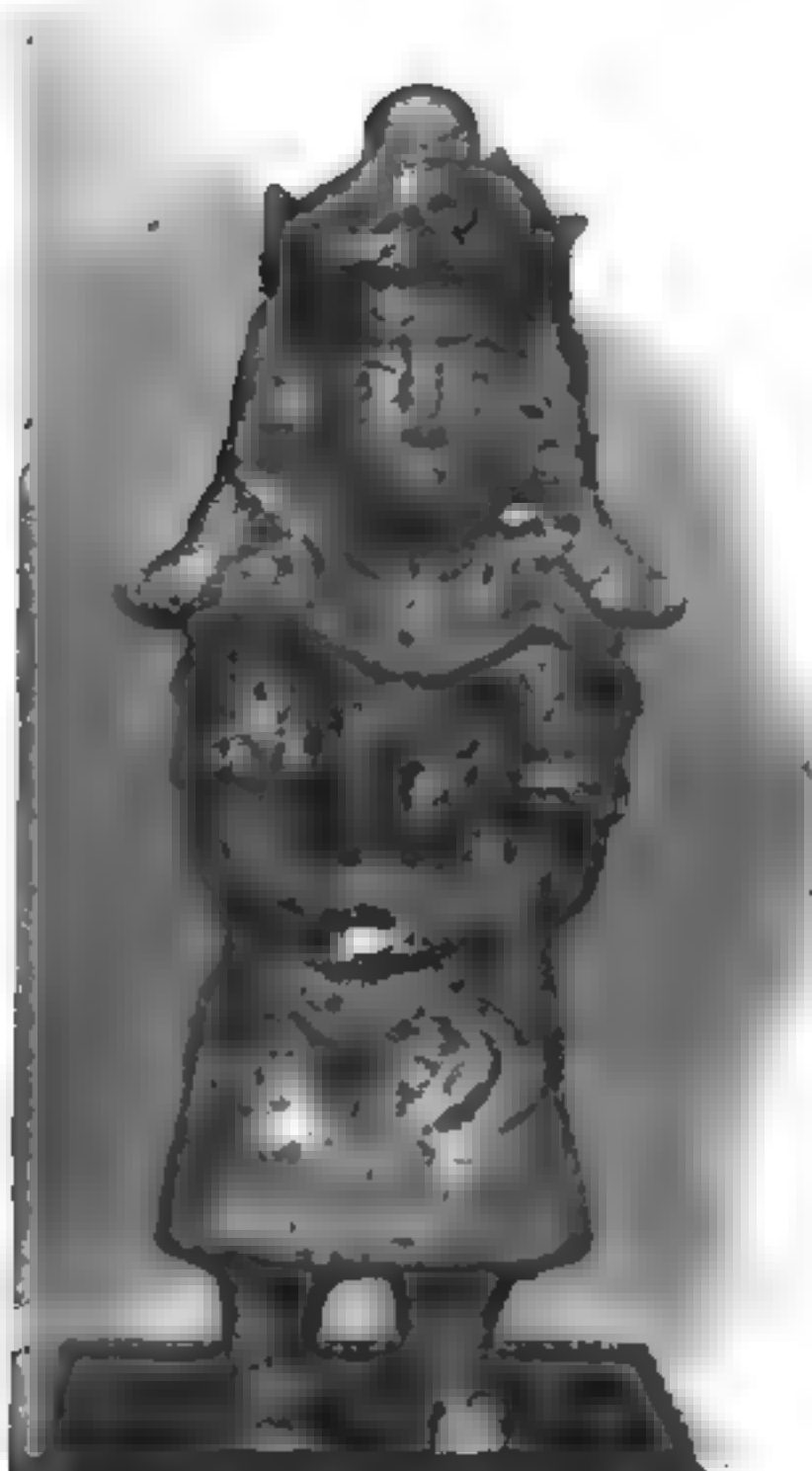
١٠٥ - قبة برديان - قبة برديان - قبة برديان - قبة برديان - قبة برديان
 وقبة برديان - قبة برديان - قبة برديان - قبة برديان - قبة برديان





• \mathbb{R}^n is a vector space over \mathbb{R} with the standard inner product.



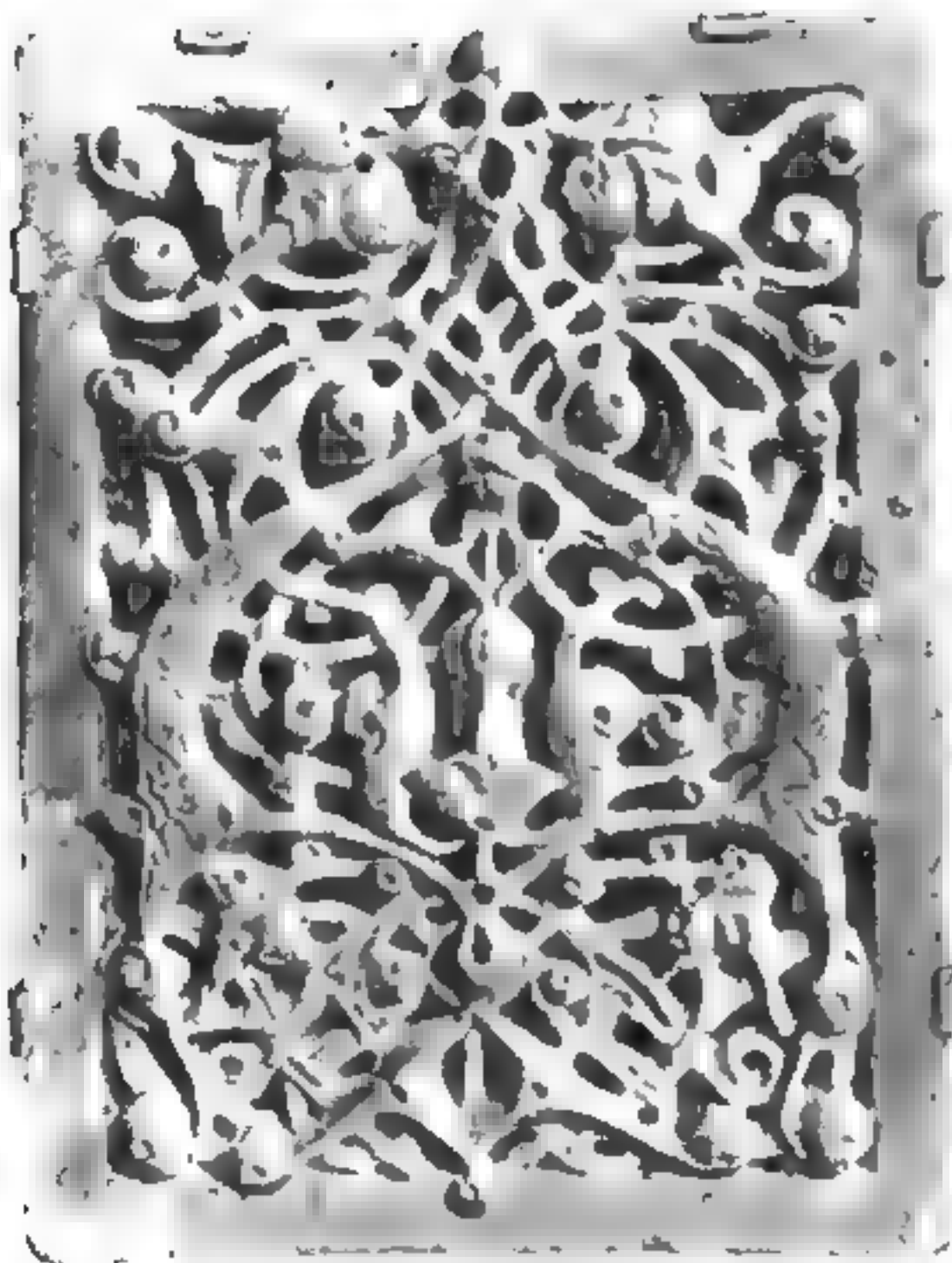


(شكلا ٩) تمثال من ساجد من الحجر
من مجموعة منحوتات من الحجر





شیر کبوتر
در محراب کعبه

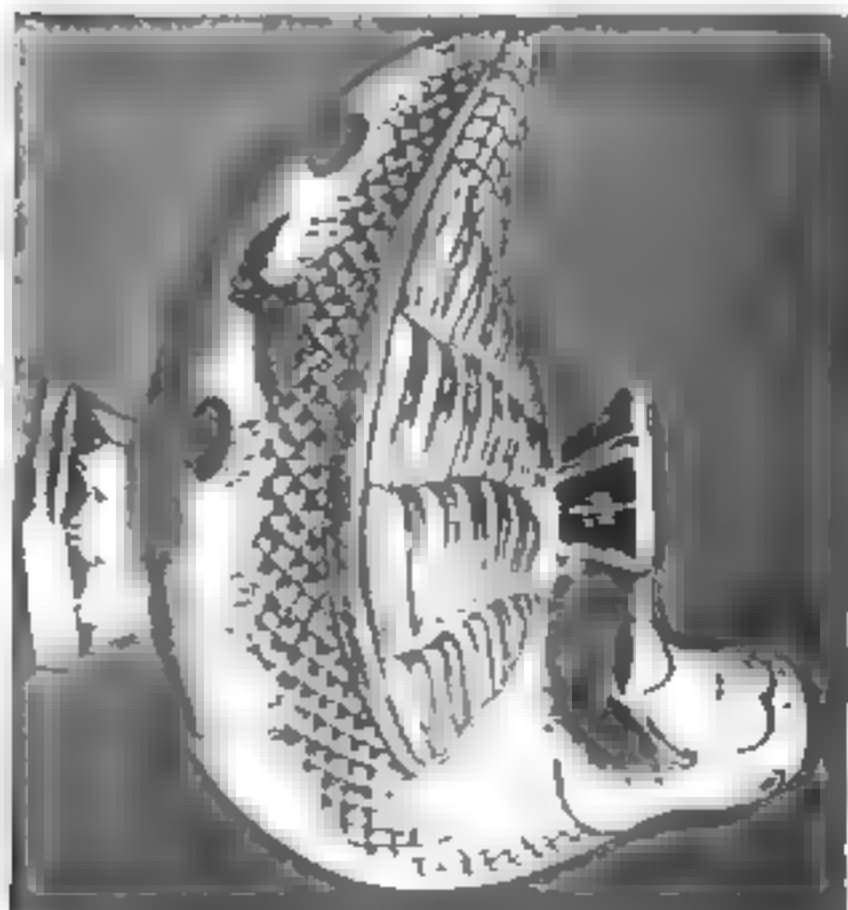


(١٢٦) من مجموعة من النسخ

في حقلها



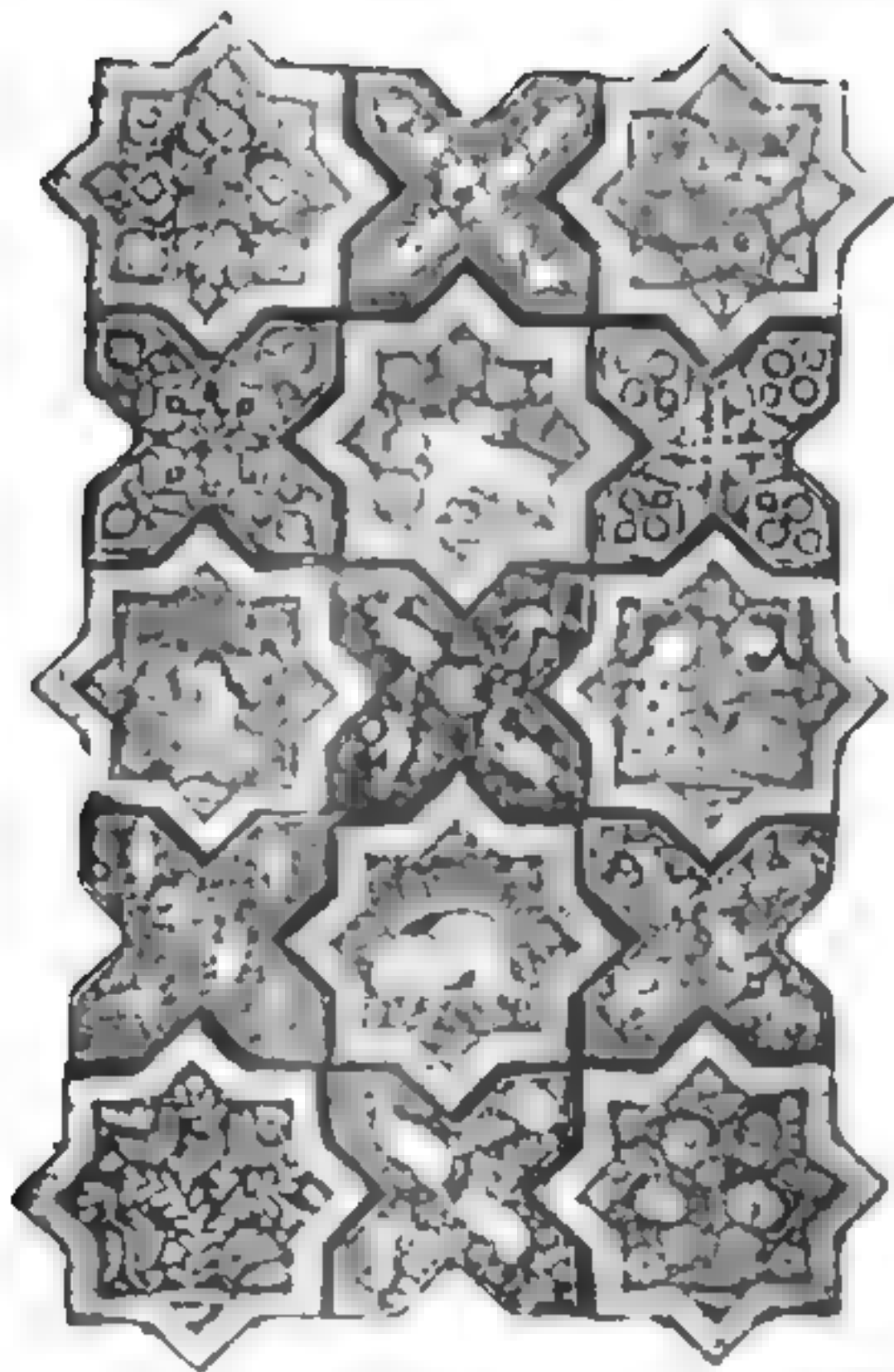
فيديو حالي في حوض السمك



فيديو حالي في حوض السمك

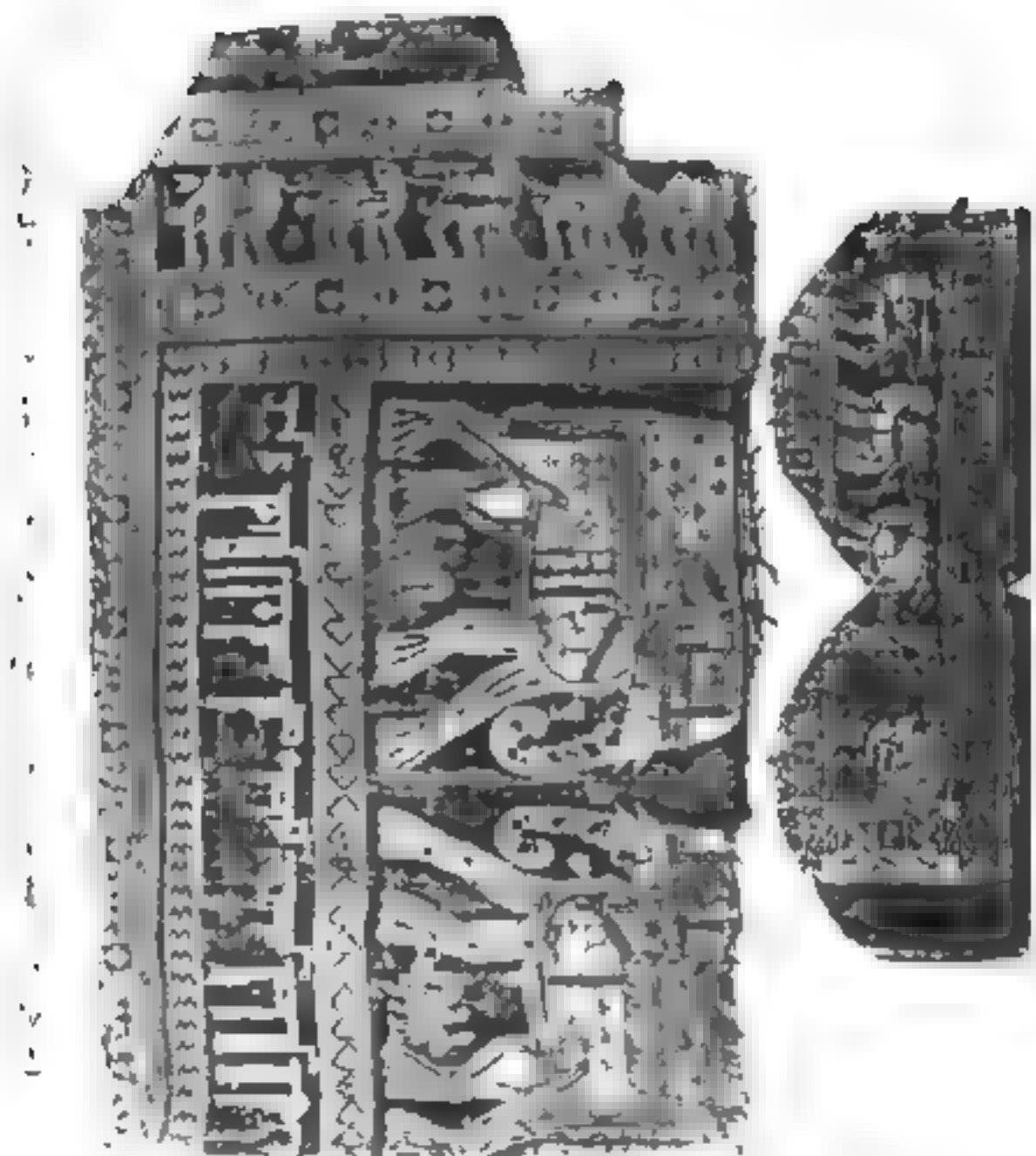


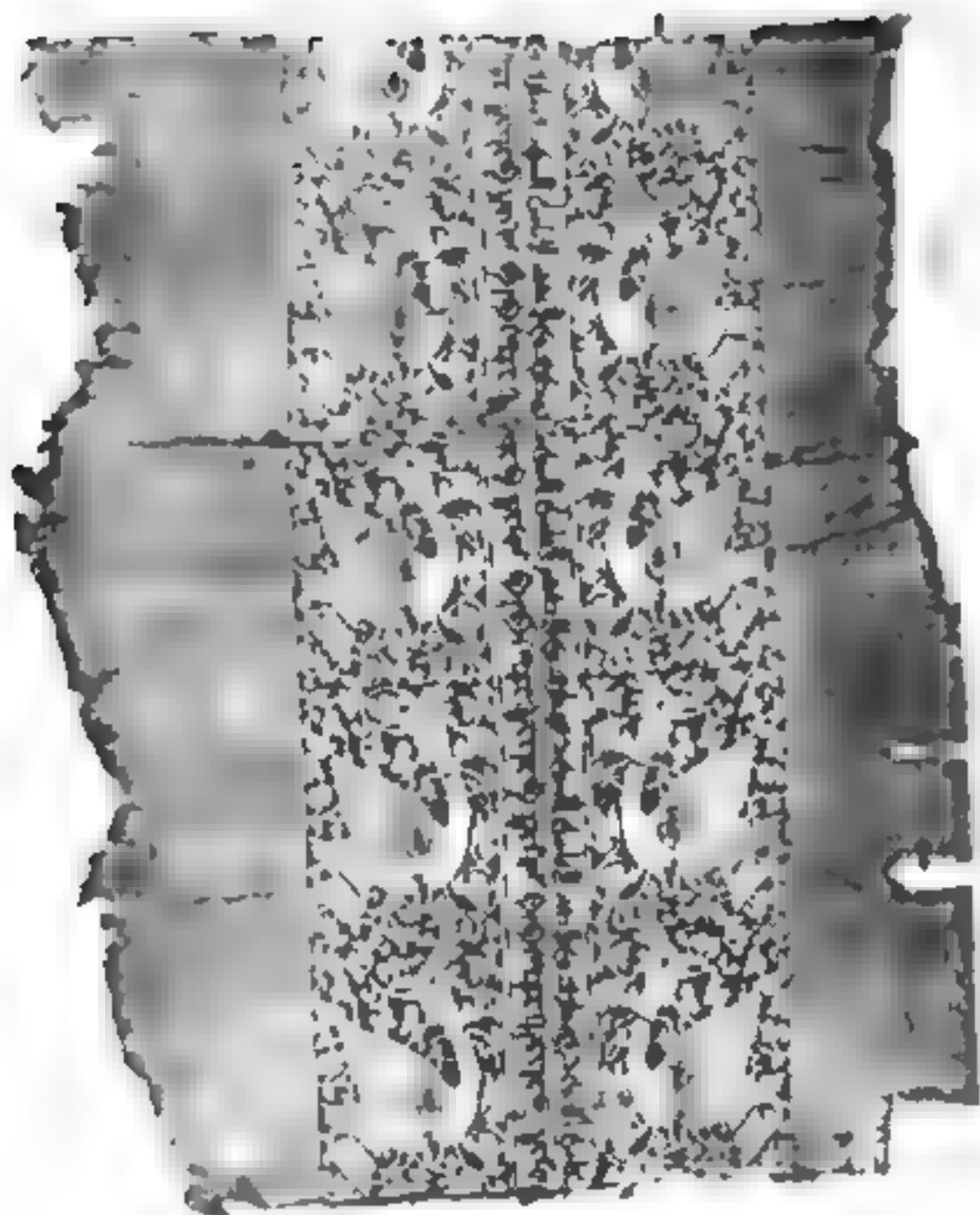
١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠

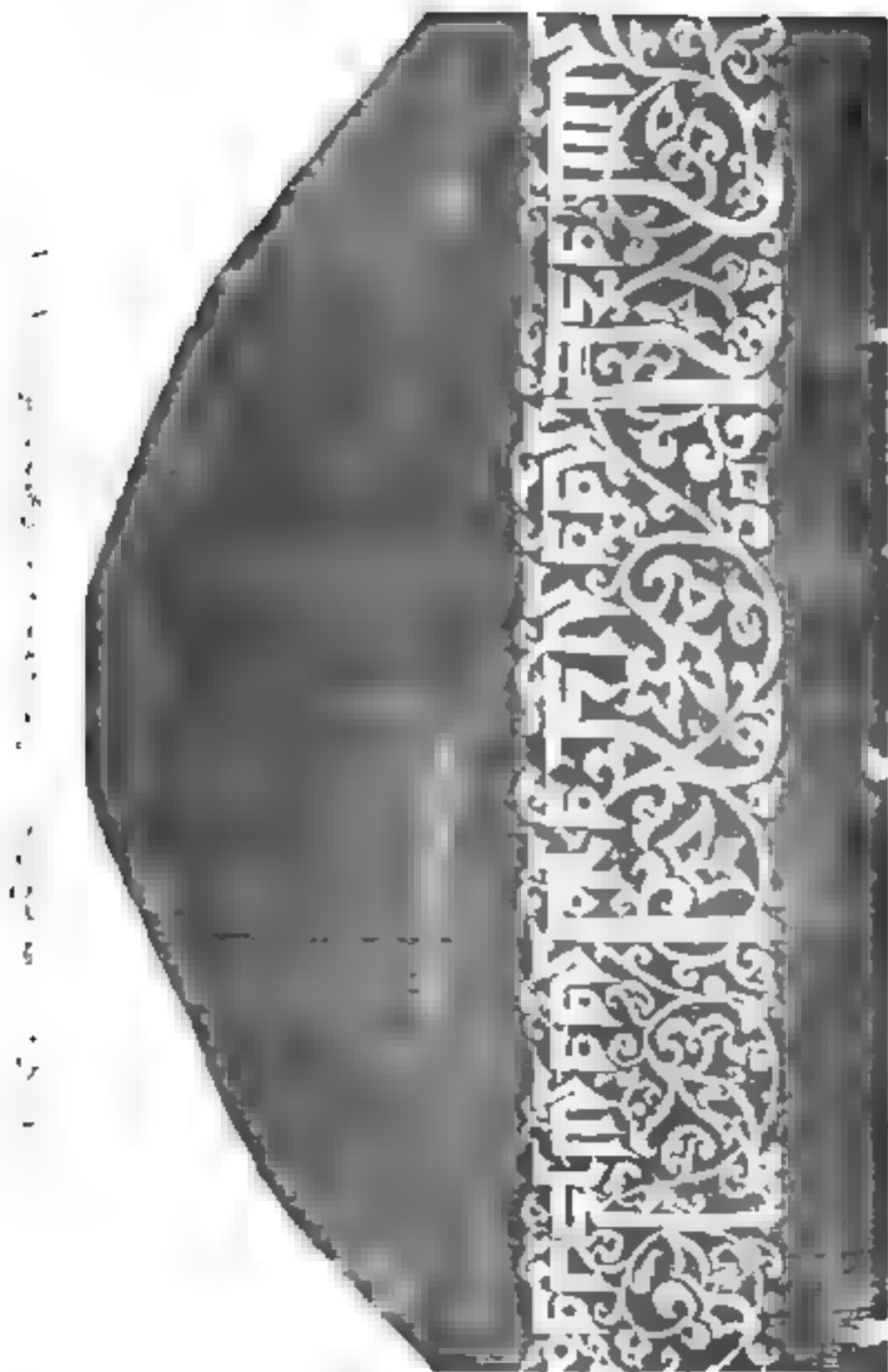


نمونه کاشیای هندسی (۱۹۵-)

منبع: کتابخانه ملی - تهران - ۱۳۸۰

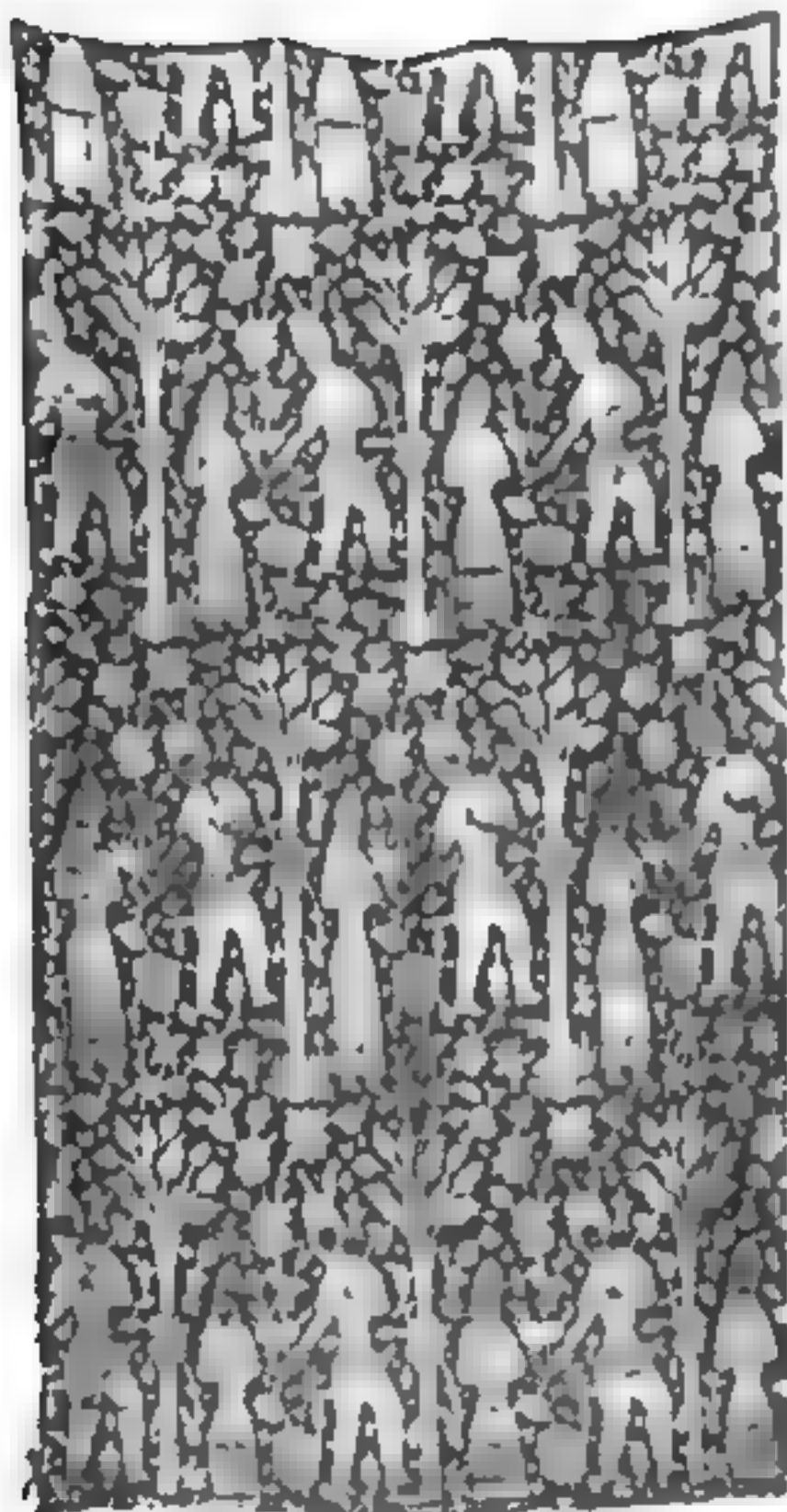




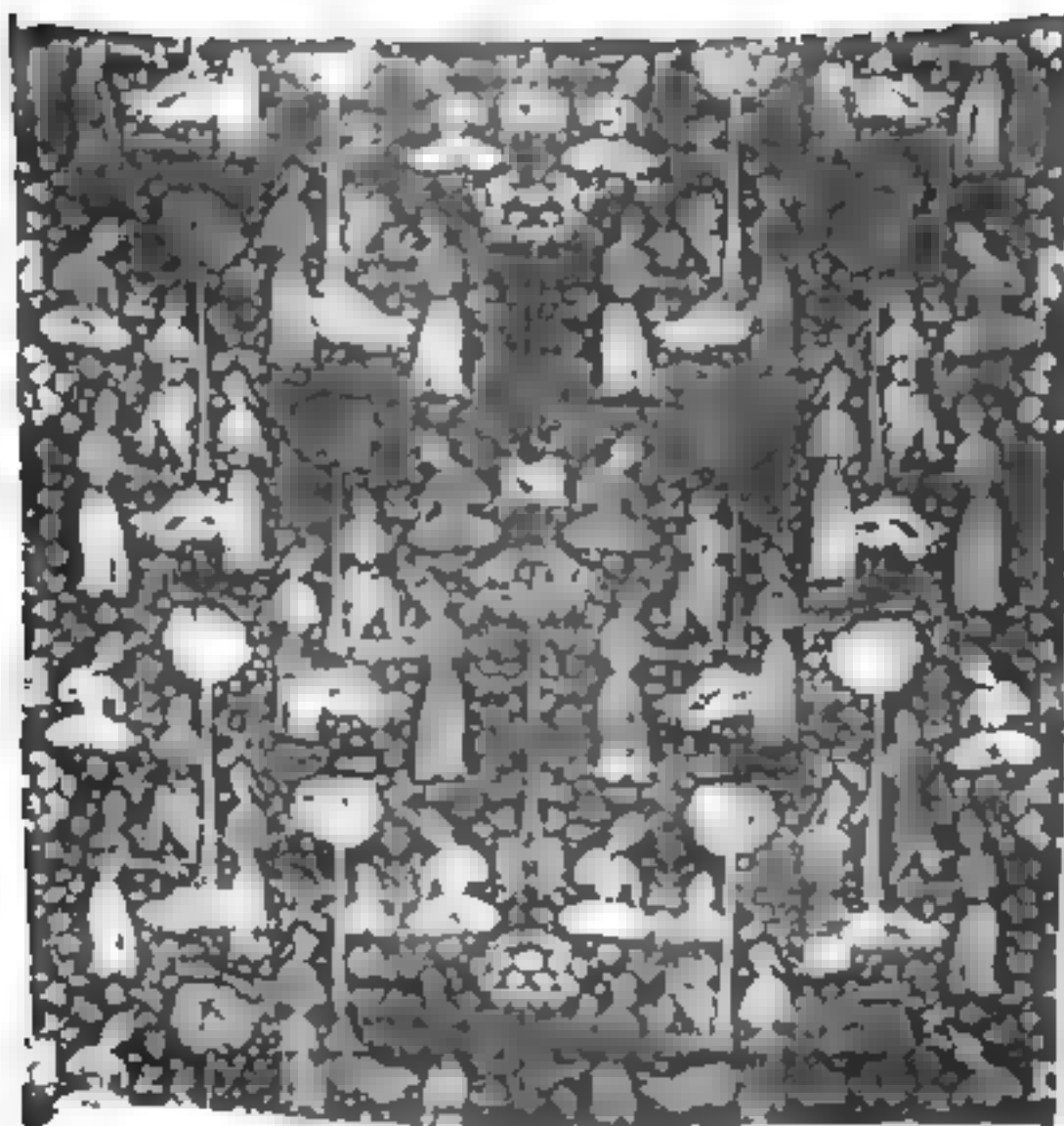




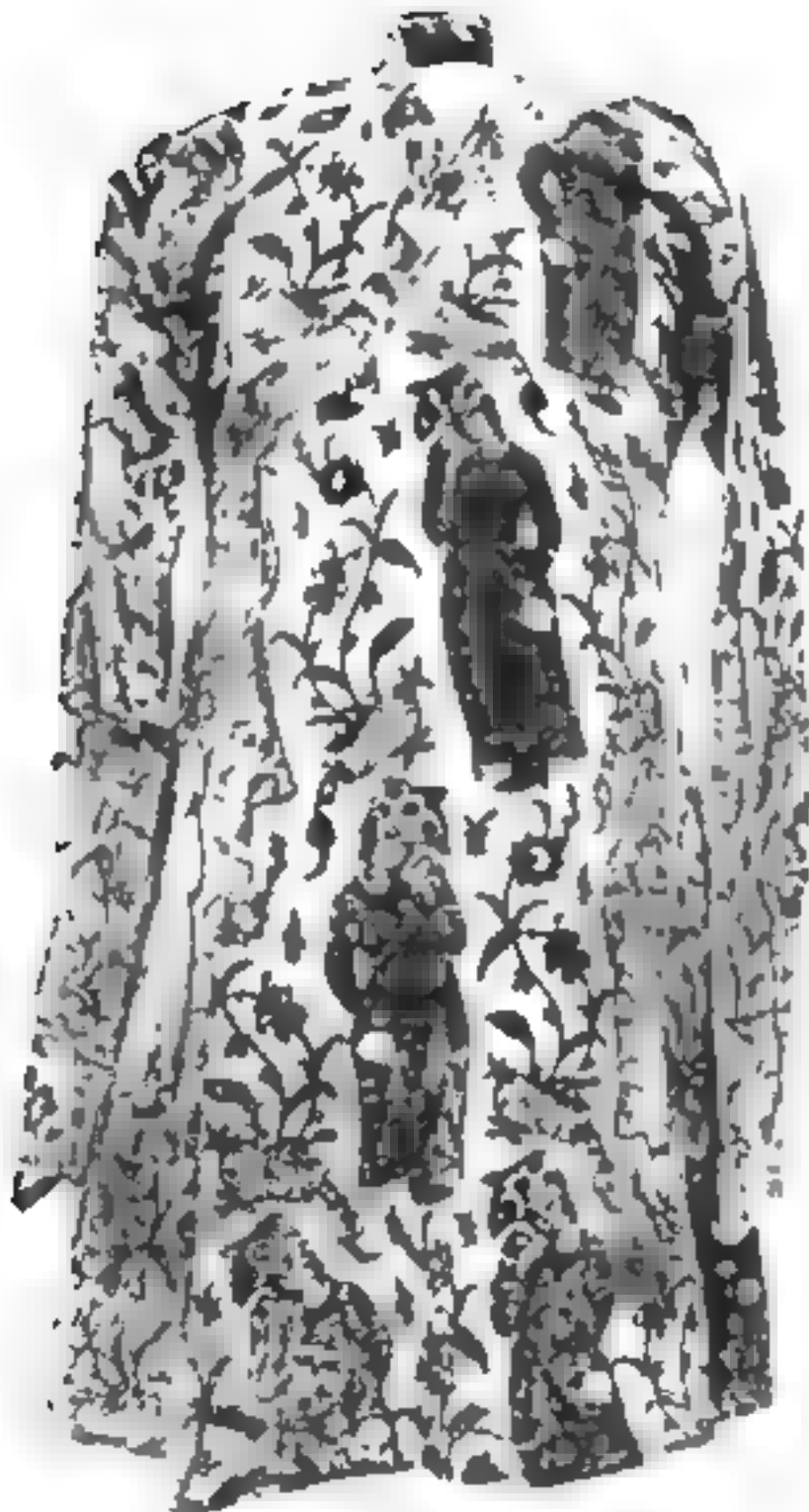
11 2-200



• • • • •
• • • • •

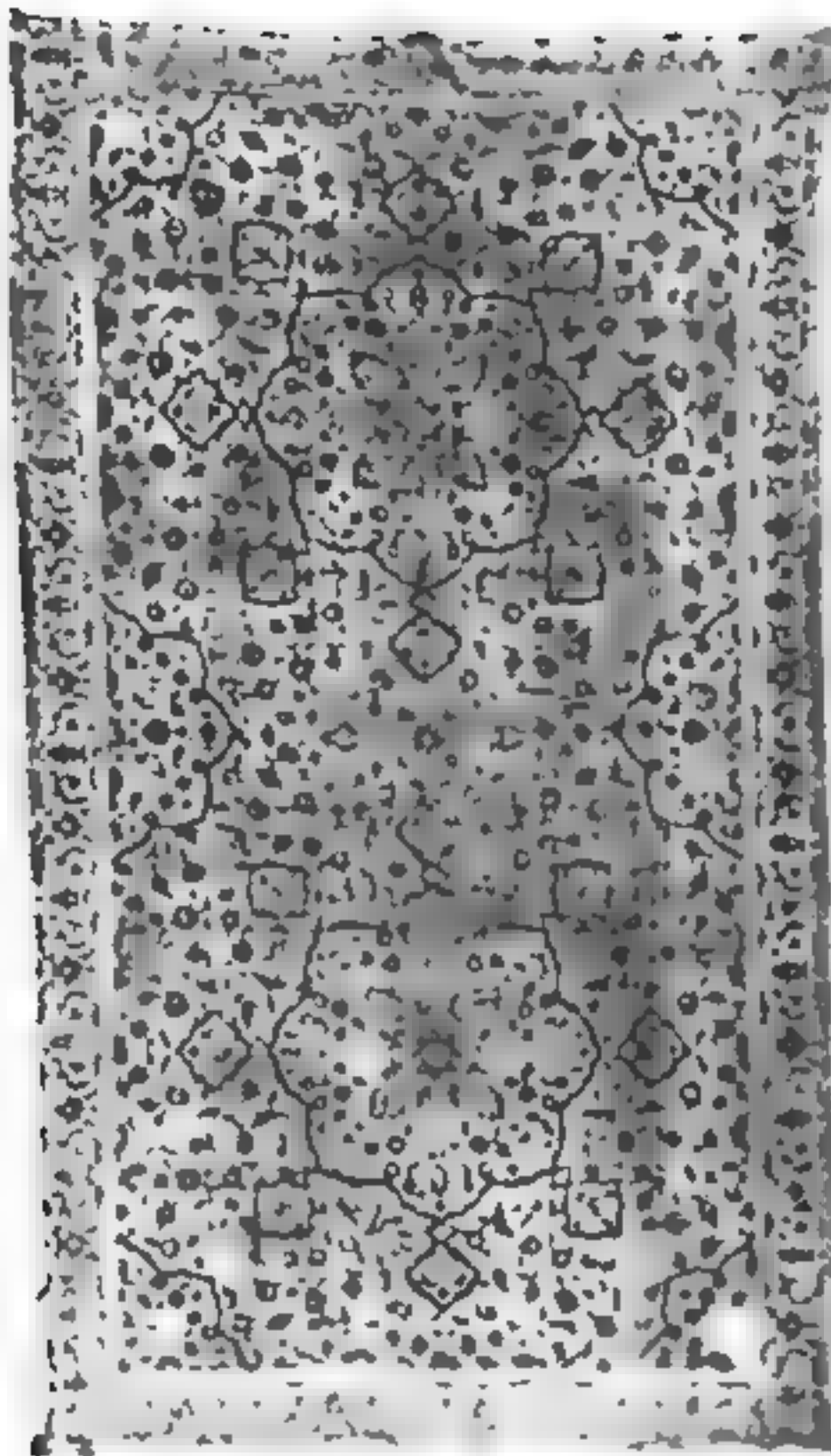


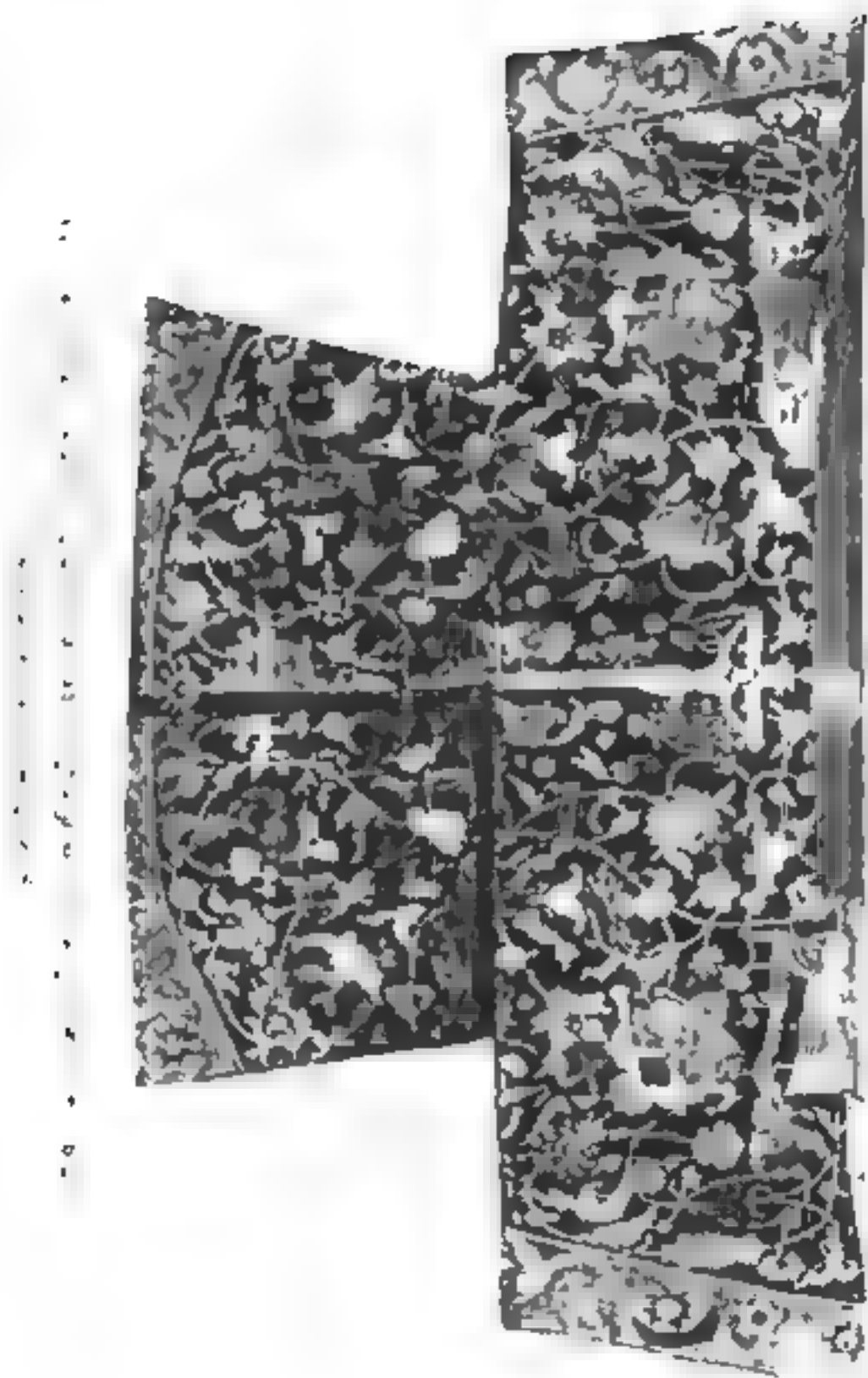
سجادة من بلاد فارس - القرن الثامن عشر
في متحف المتروبوليتان - نيويورك



١ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠

١ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠



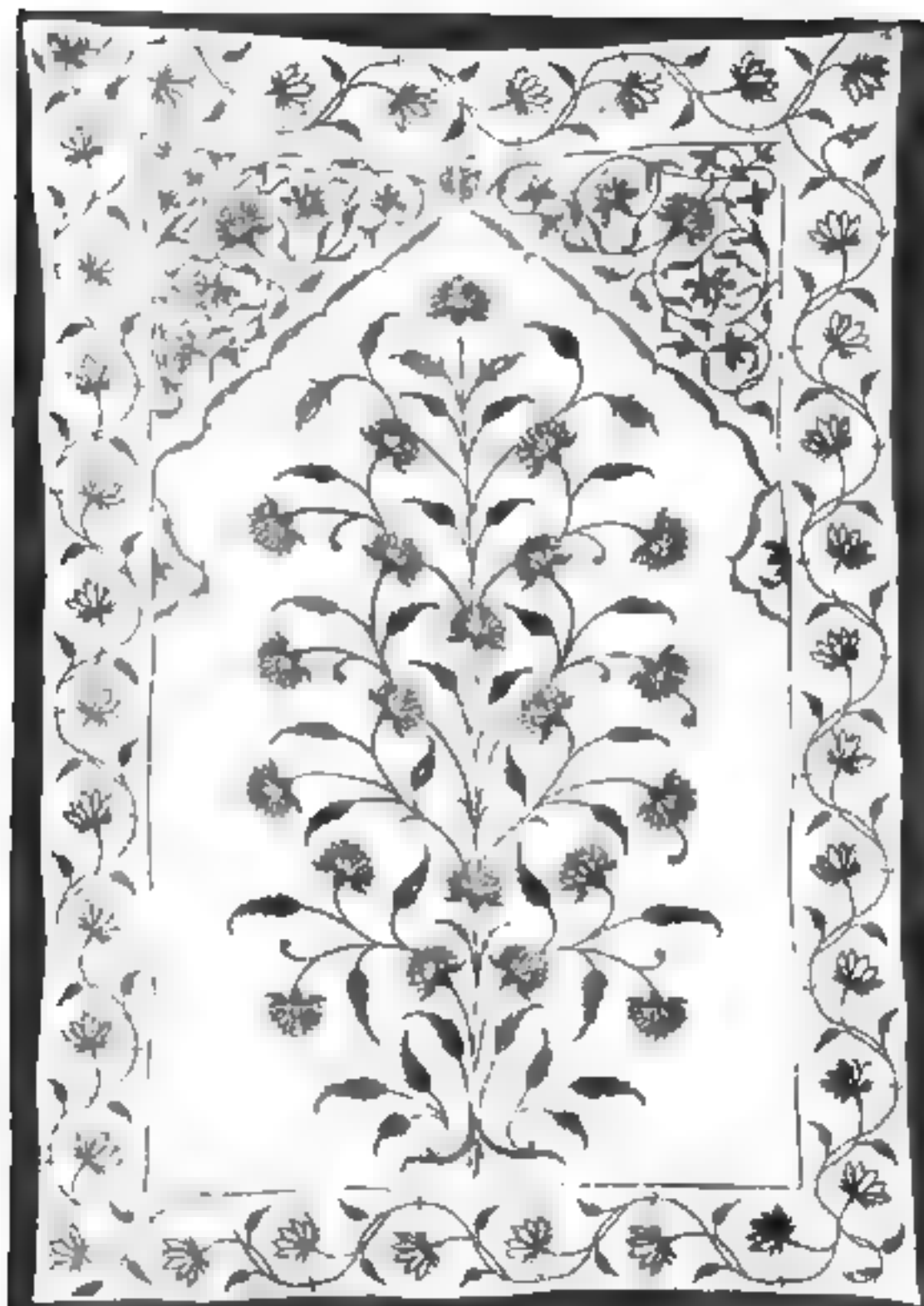




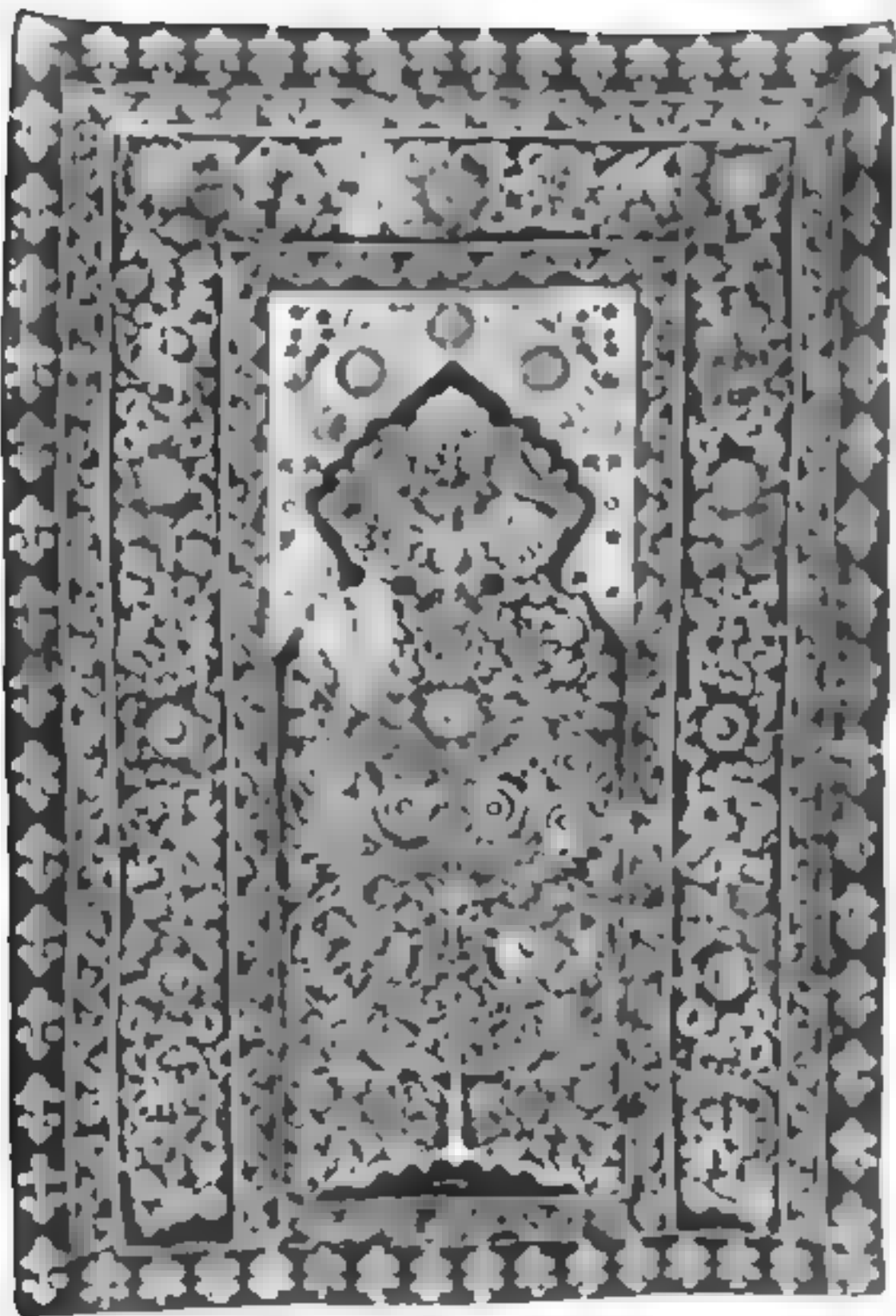
لوحة ٩١٨ (١٠٠) منسوخة من كتاب "الزخرفات الإسلامية" - ص ١٠٠
 منسوخة من كتاب "الزخرفات الإسلامية" - ص ١٠٠



١٢٠ - ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣٠



(۱۲۲) نمونہ نمبر ۱۲۲ - نمونہ نمبر ۱۲۲ - نمونہ نمبر ۱۲۲ (۱۲۲) نمونہ نمبر ۱۲۲





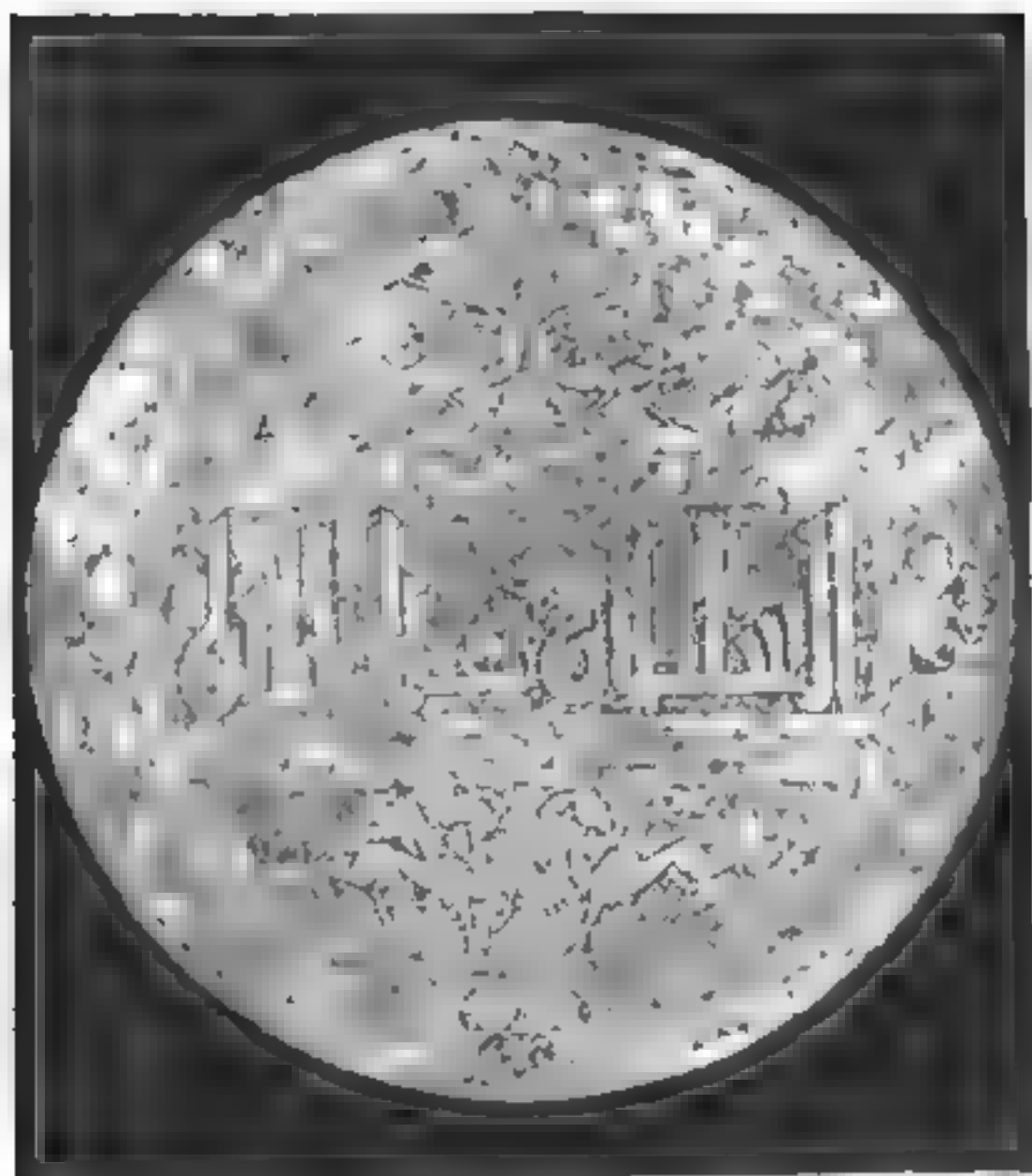
(شكل ١٢) - برص - من المتاحف لأمير عبد الله
في القاهرة - ١٩٠٠ - ١٩٠١ م - من المتاحف لأمير عبد الله



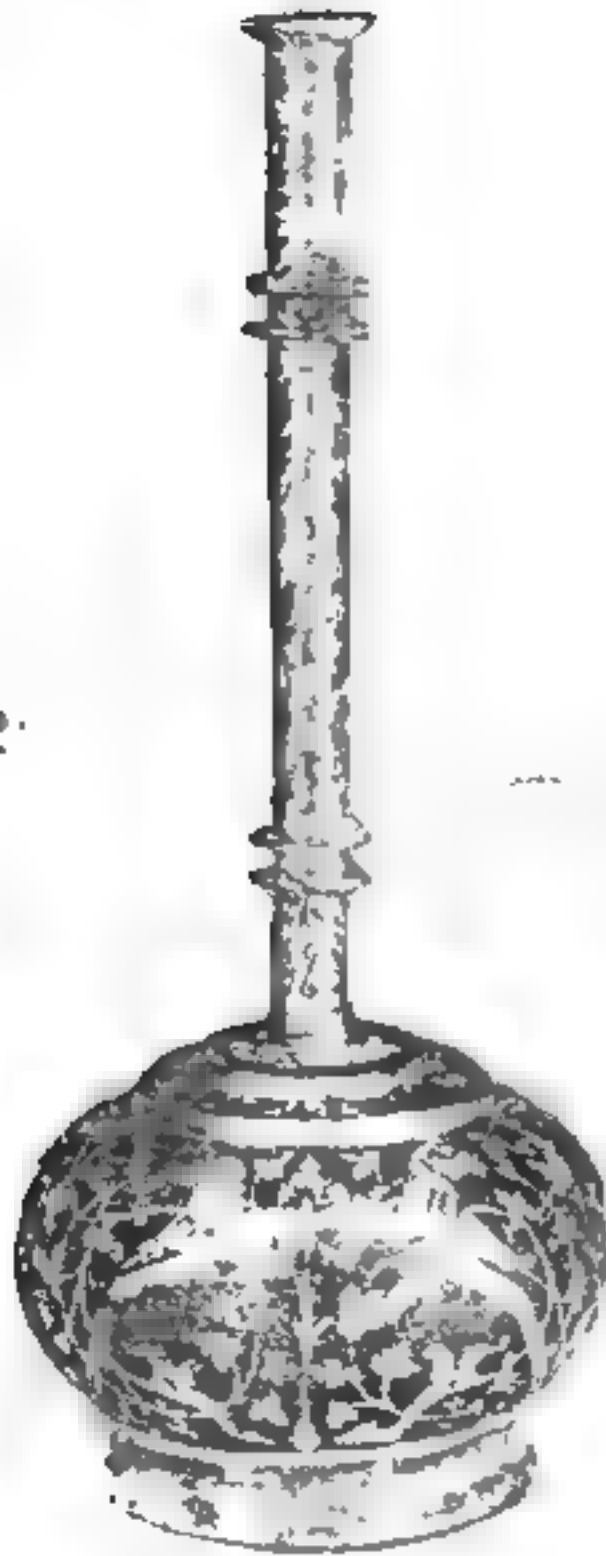
١ - (١٣٩٦) - م . د . طه بن مرعي ٥٢ - ٢٨
 ، مديريه - مديريه



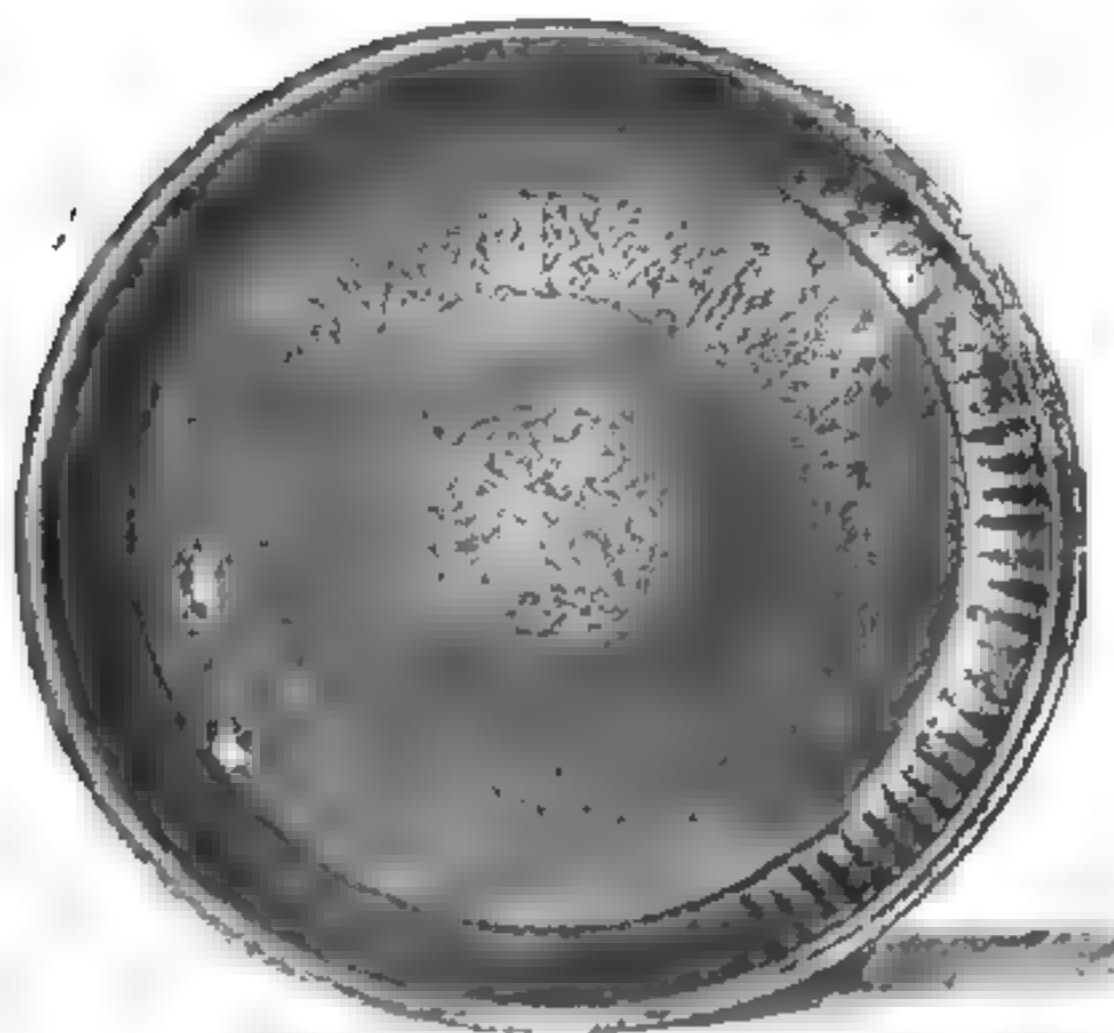
(شكل 11) مخطط توزيع الدخل في مصر 1997-1998



۱. این سکه در سال ۱۲۷۳ در شهر تبریز کشف شد. (ب) این سکه در سال ۱۲۷۳ در شهر تبریز کشف شد. (ب) این سکه در سال ۱۲۷۳ در شهر تبریز کشف شد.



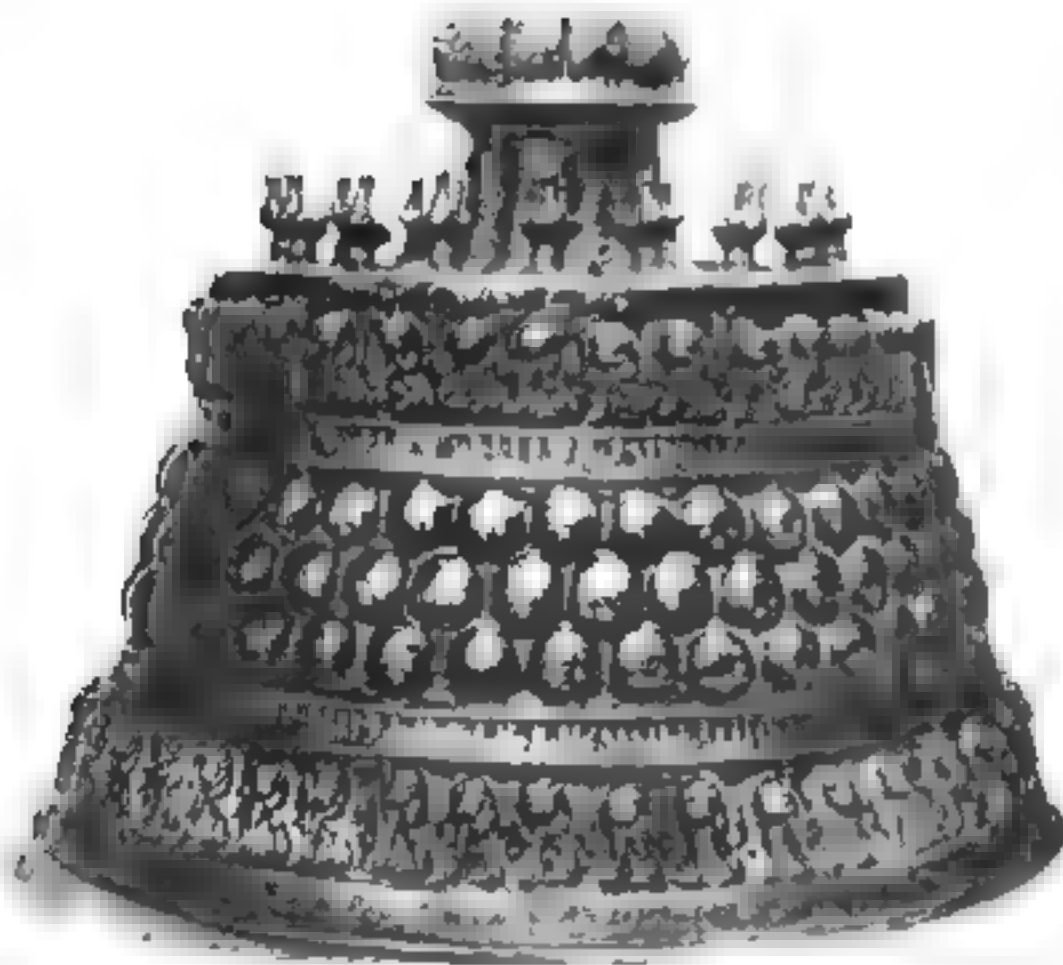
١٢٨ - [...] ...
... ..



(١٢٩) - إناء من الفخار، من العصر العباسي، من المتاحف الإسلامية في القاهرة.



١ - حلية (من سيرة أروزيات حلف ، ر. ١٠٠ - ١١٠) ٢ - حلية (من سيرة أروزيات حلف ، ر. ١٠٠ - ١١٠)



١ - صورة من ...
٢ - في ...



البريق من الفضة والذهب والفضة
من صنع الفخريين في مصر في القرن الثامن عشر

[illegible]



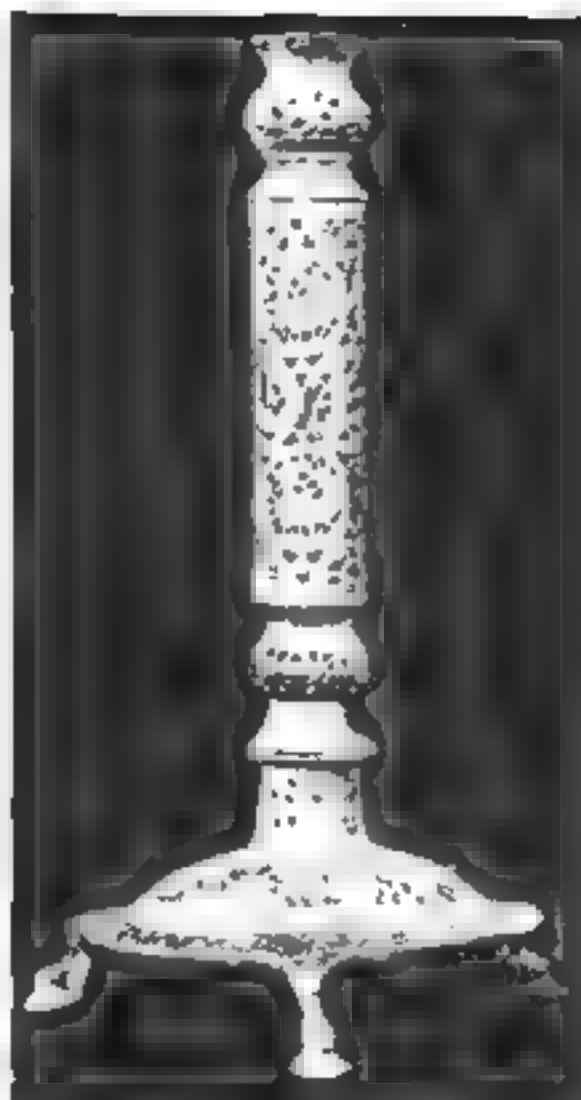
١٢٤ (١٤٨) - كاسه من الفخار المزخرفه بالزجاجه
من مدينه حلب



شكل (١٣٩) خزانة من الفضة، من متحف المتروبوليتان، نيويورك.
 (الارتفاع ١٧ سم، الوزن ١٣٠٠ غرام، تاريخ العمل ١٧٠٠-١٨٠٠ م.)



لوحة ١٣٦: قطعة من البرونز، ربما من مصر، تحمل نقشاً في شكل دائرة.



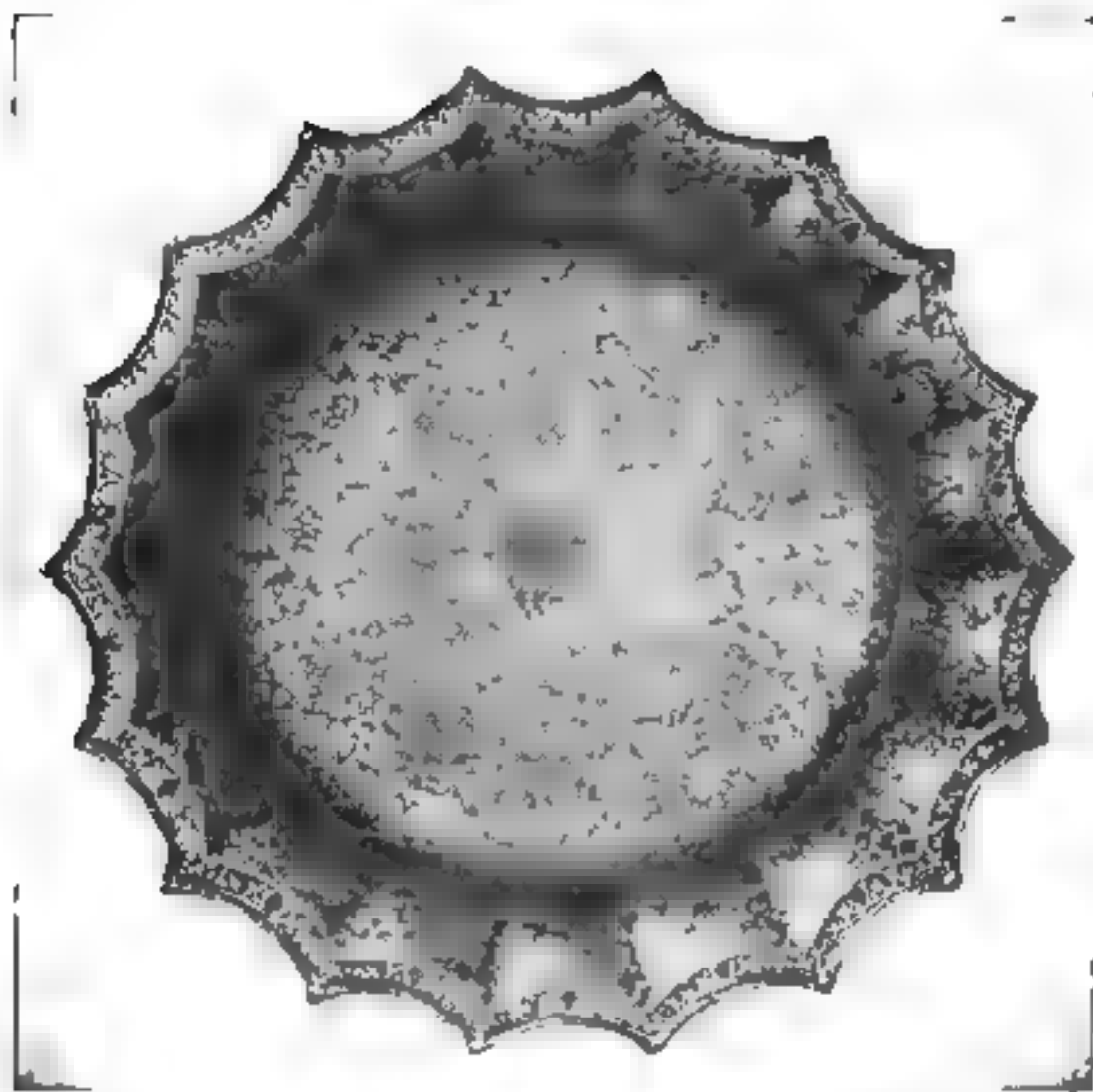
نمونه ۱ - ۱۳۷

نمونه ۲ - ۱۳۷

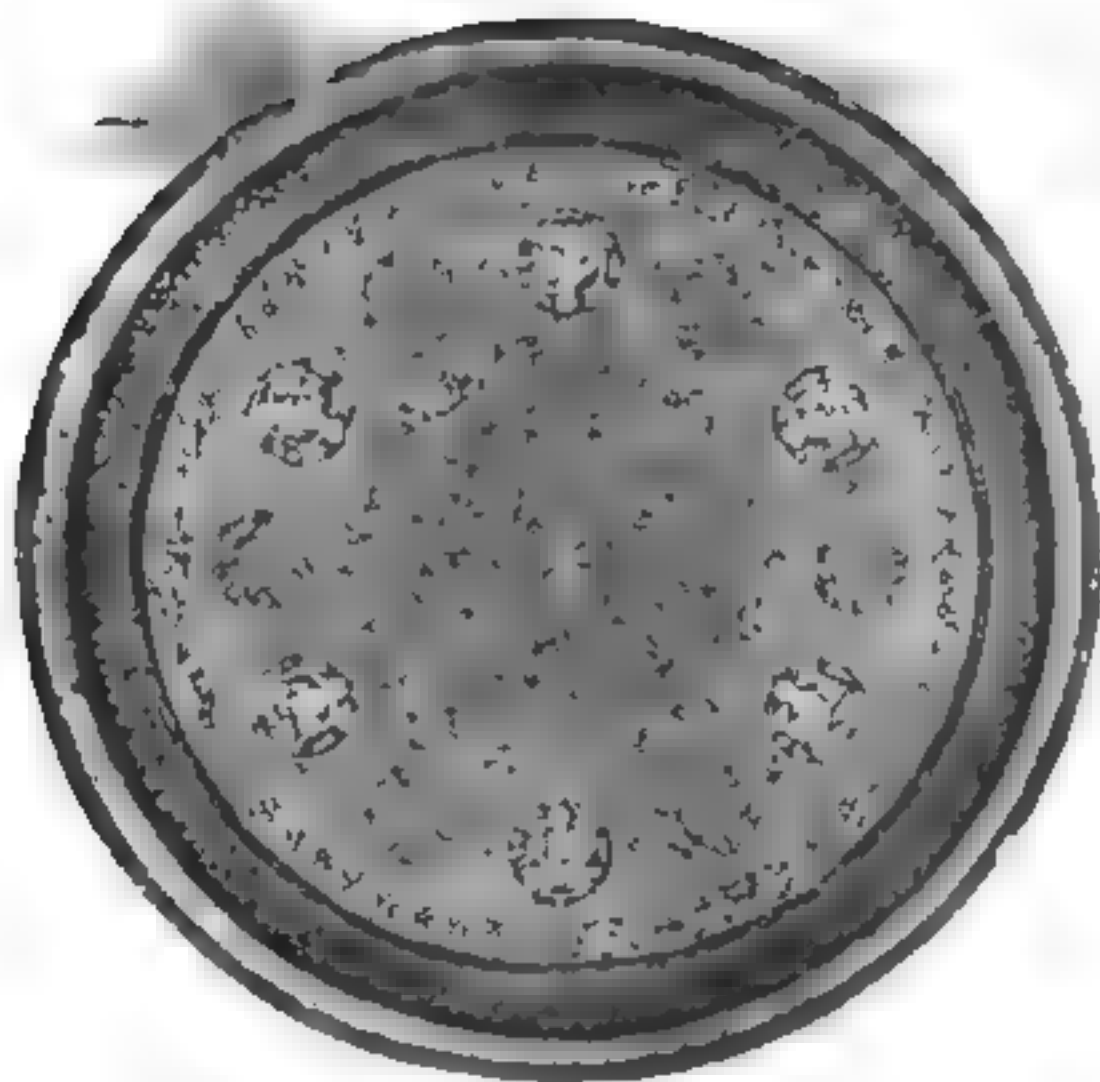
سازنده: (۱۳۳۷) مهندس: (۱۳۳۷) در شهر: (۱۳۳۷) در شهر: (۱۳۳۷) در شهر: (۱۳۳۷)



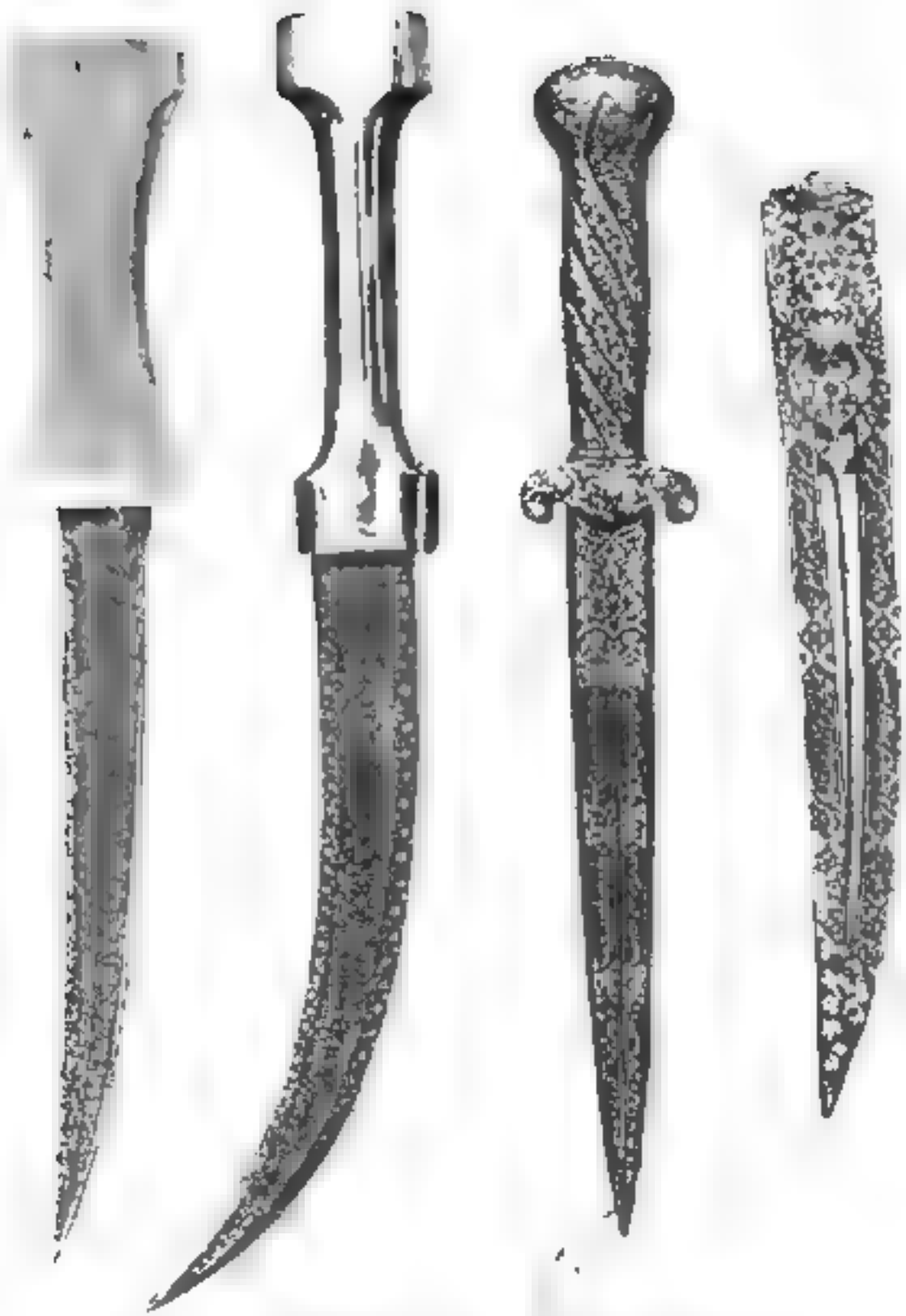
(شكل ١٣٩) صندوق من بروج دودج، في عهد الملك إدوارد السابع (١٩٠١ - ١٩١٠)
في المتحف البريطاني



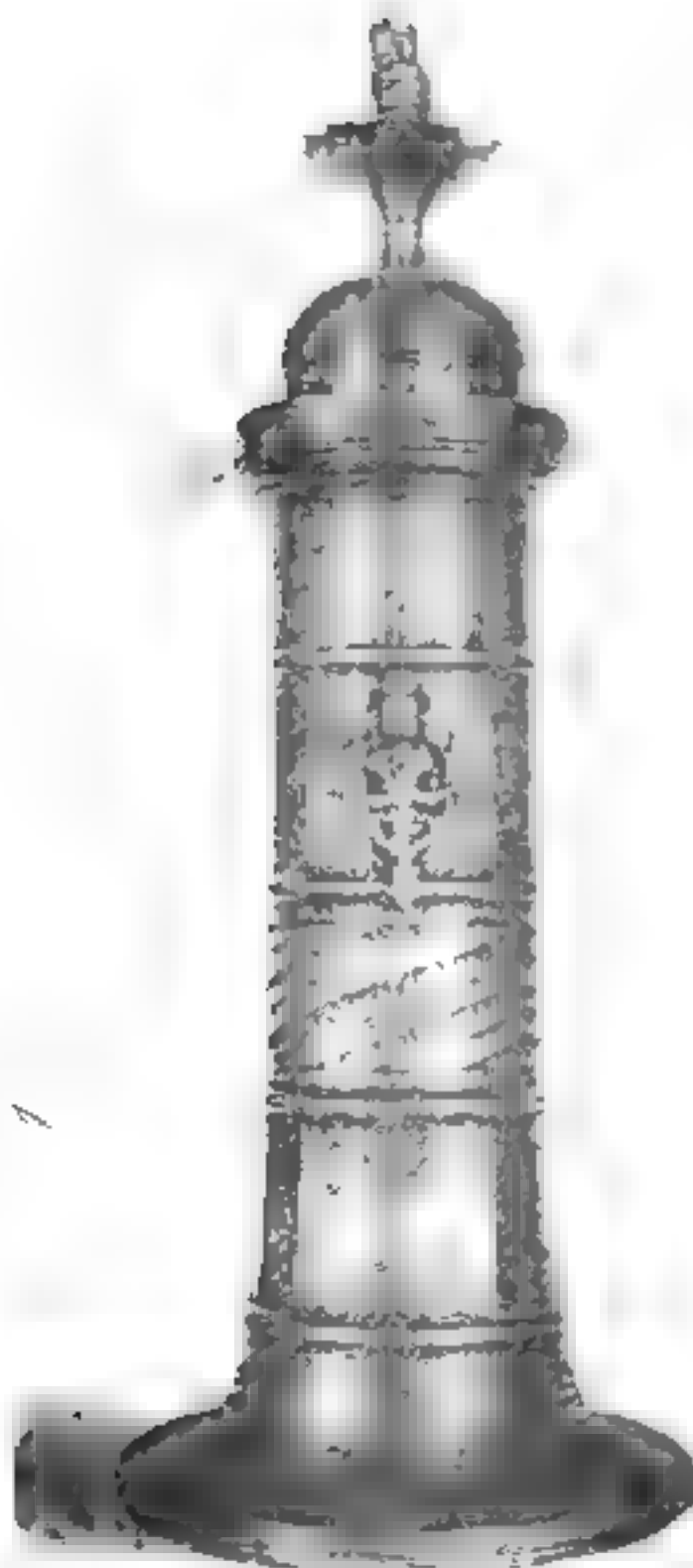
صورة ١٤١ - صفة من صفة الفسيفساء القديمة
التي كانت في بيت المقدس في سنة ١٨٤٠ م



١٤٢ - الوحدة ١٤٢ - الوحدة ١٤٢

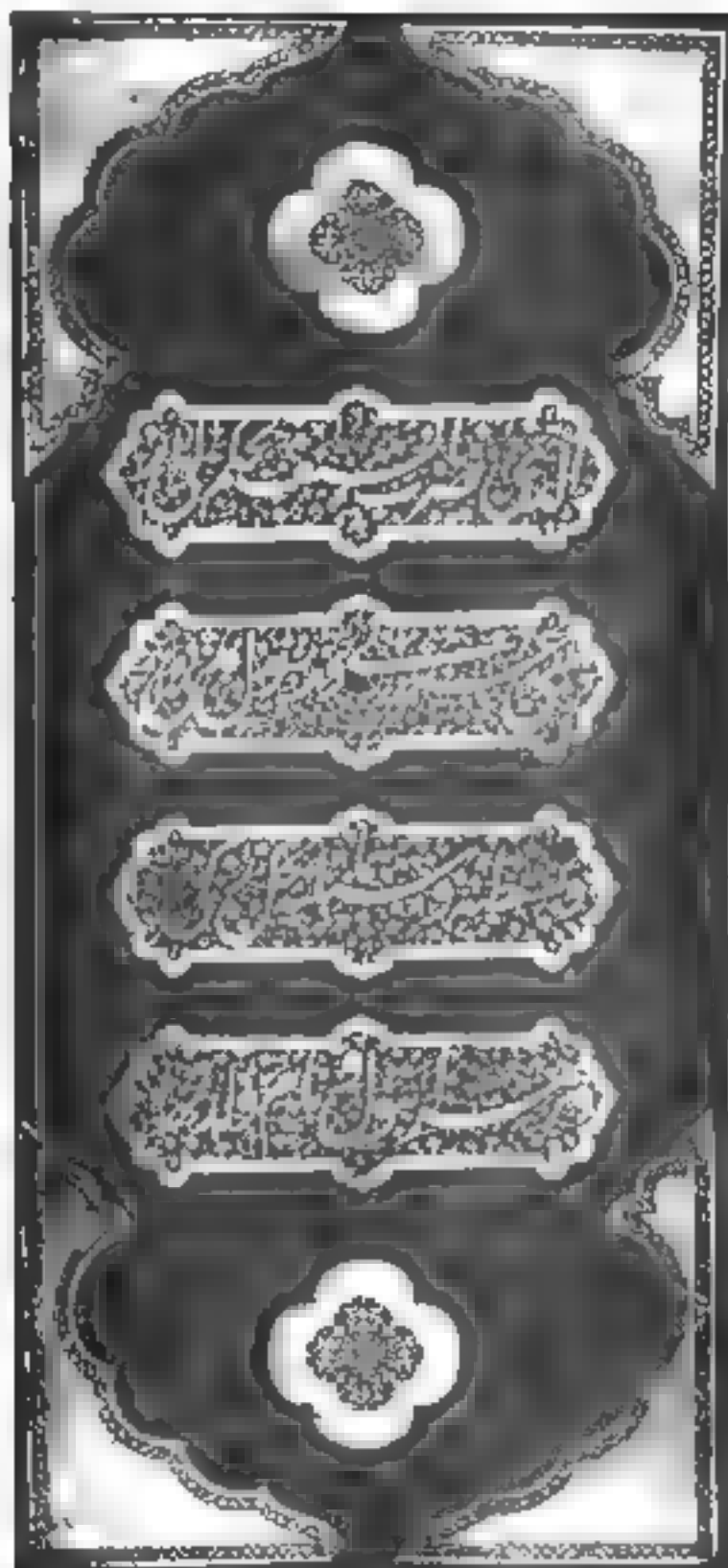


١٤٤ ١٤٤ ١٤٤ ١٤٤

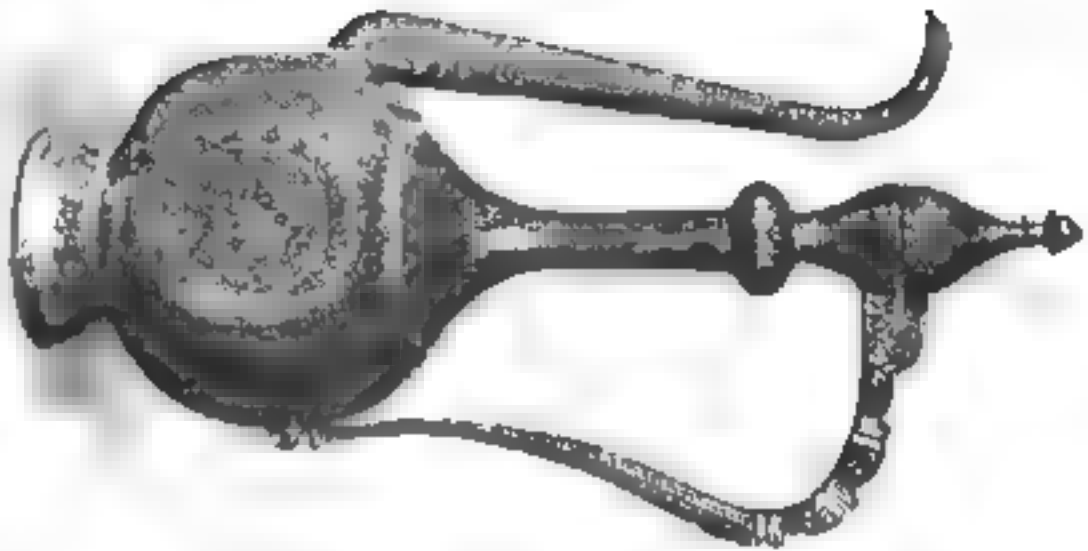




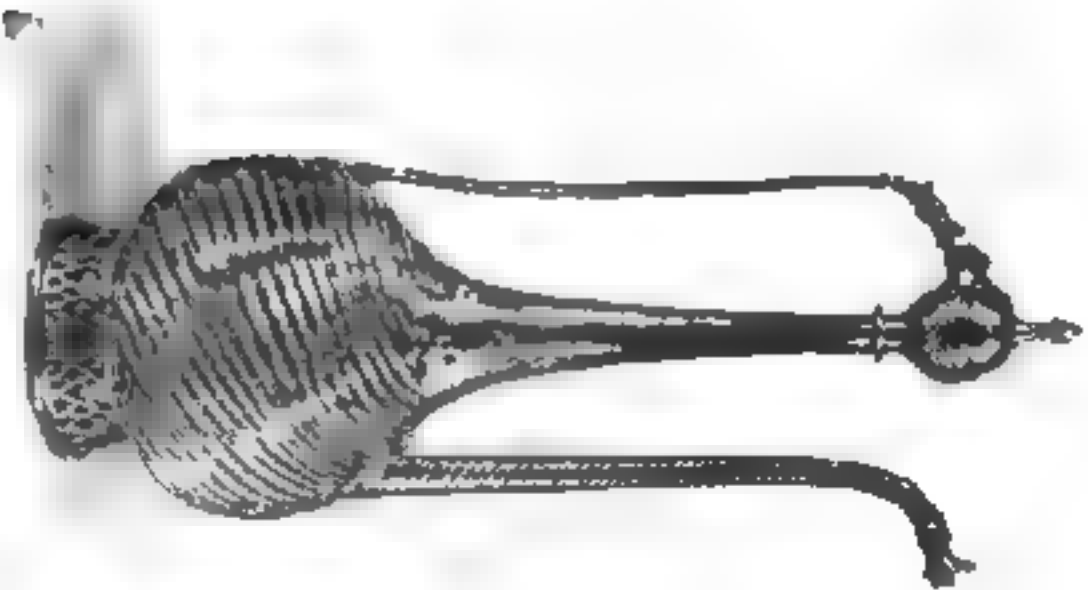
شکل ۱۶ - دره بر اثر باران و جریان آب در دهانه مخروط آتشفشان
در دهانه آتشفشان ۱۶ - دره بر اثر باران و جریان آب در دهانه مخروط آتشفشان



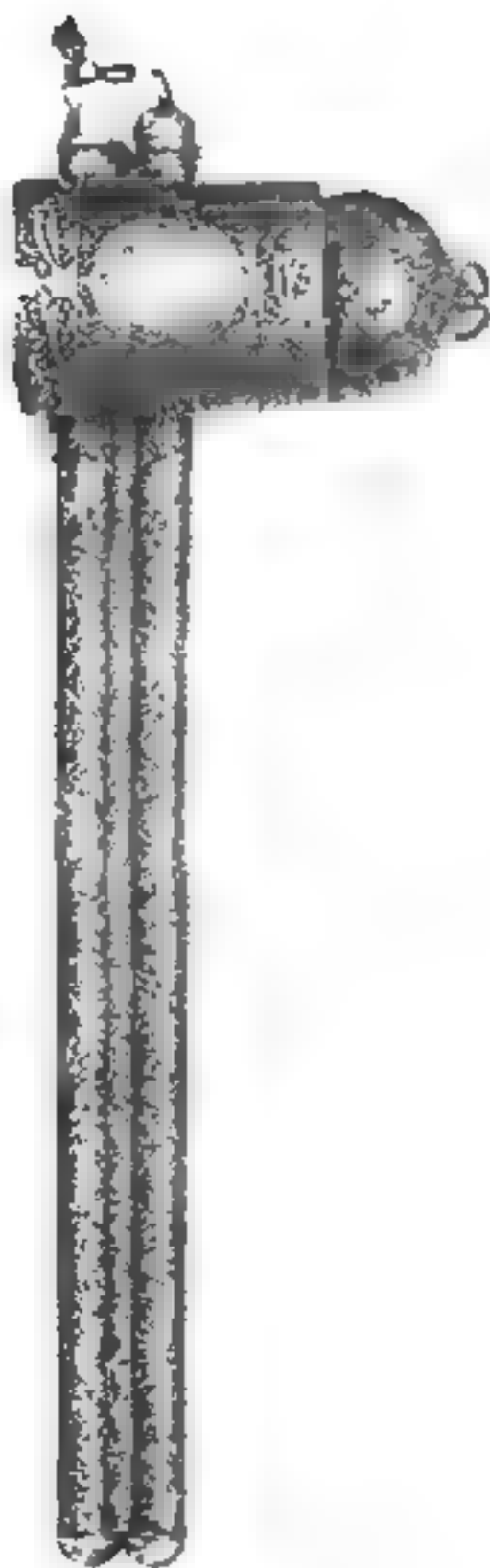
(١٠٠-٩٩) من مجموعة خطاطية
د. محمد توفيق

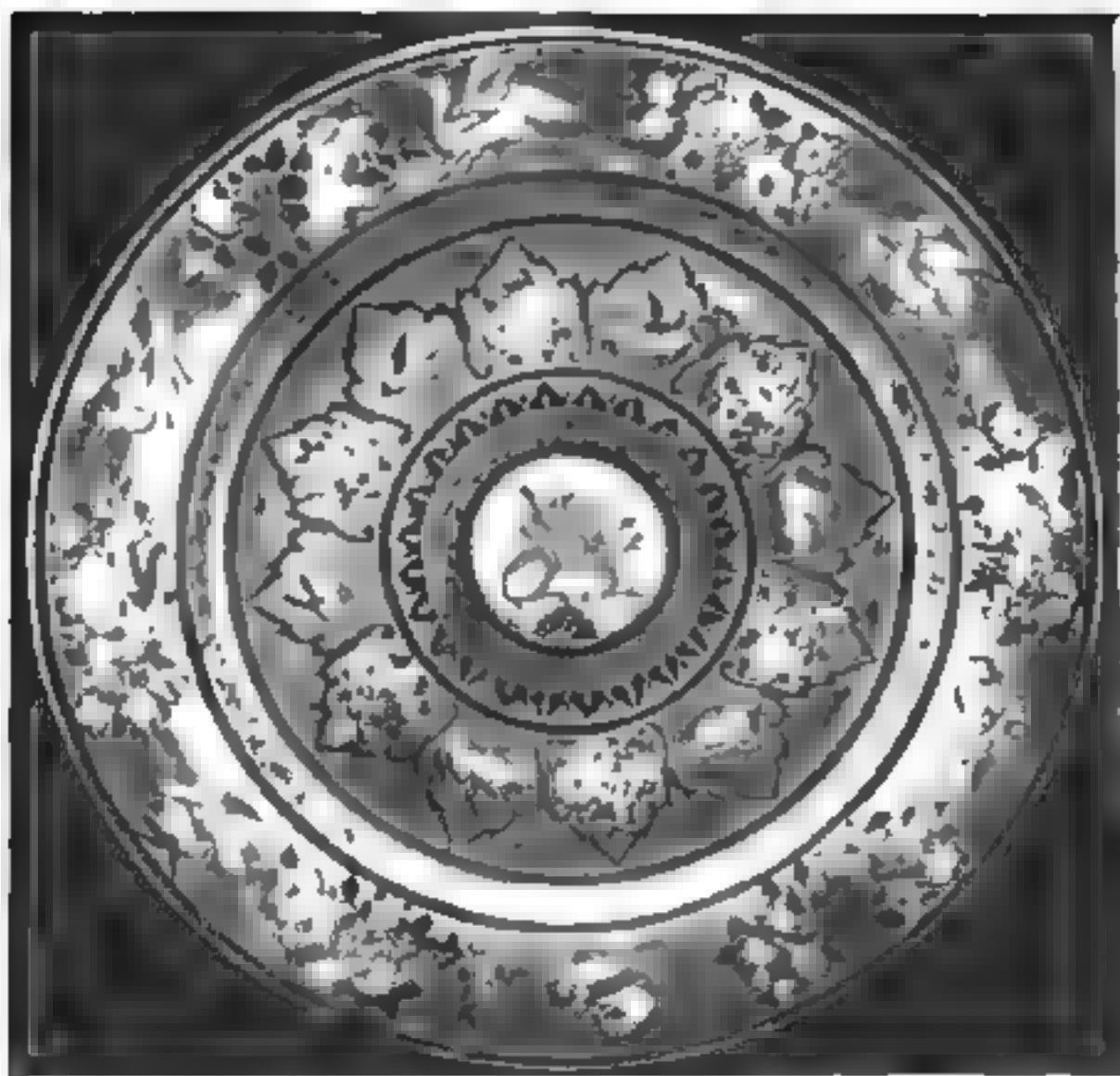


١٤٨ - إناء من الفضة
من المتاحف القديمة في
البحرين



١٤٩ - إناء من الفضة
من المتاحف القديمة في
البحرين





... .. (151)

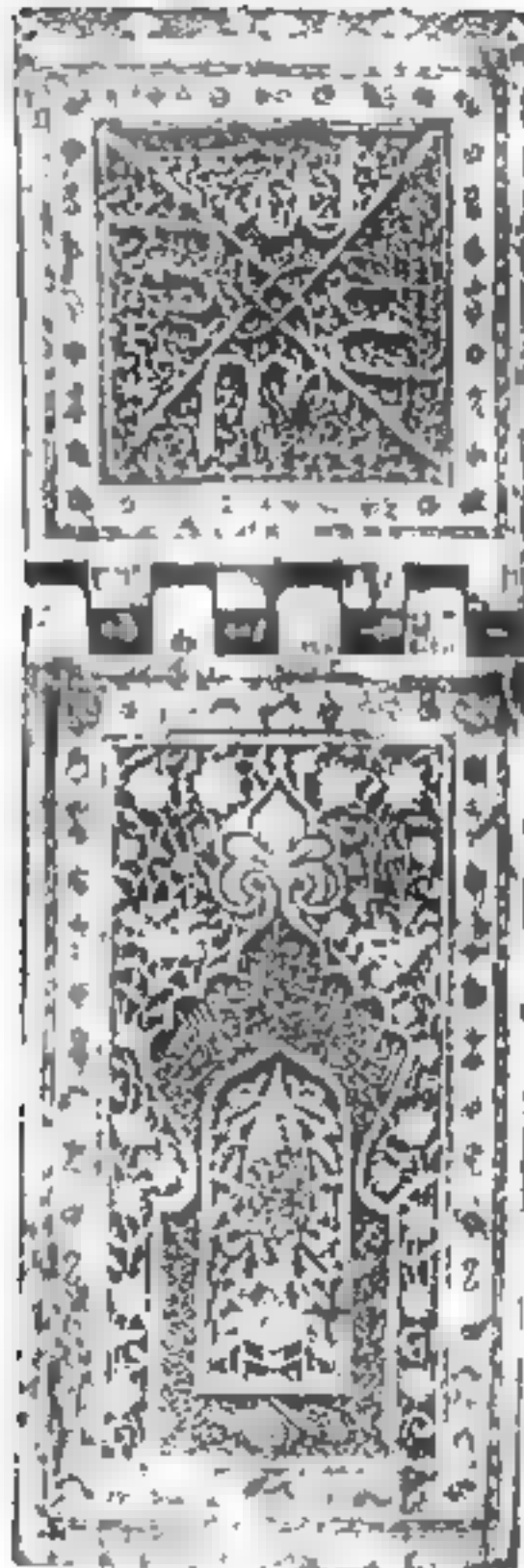


الملك الناصر (الملك الناصر) والملك الناصر
والملك الناصر



(1976) *Journal of the American Statistical Association* 71 (357): 100-105.

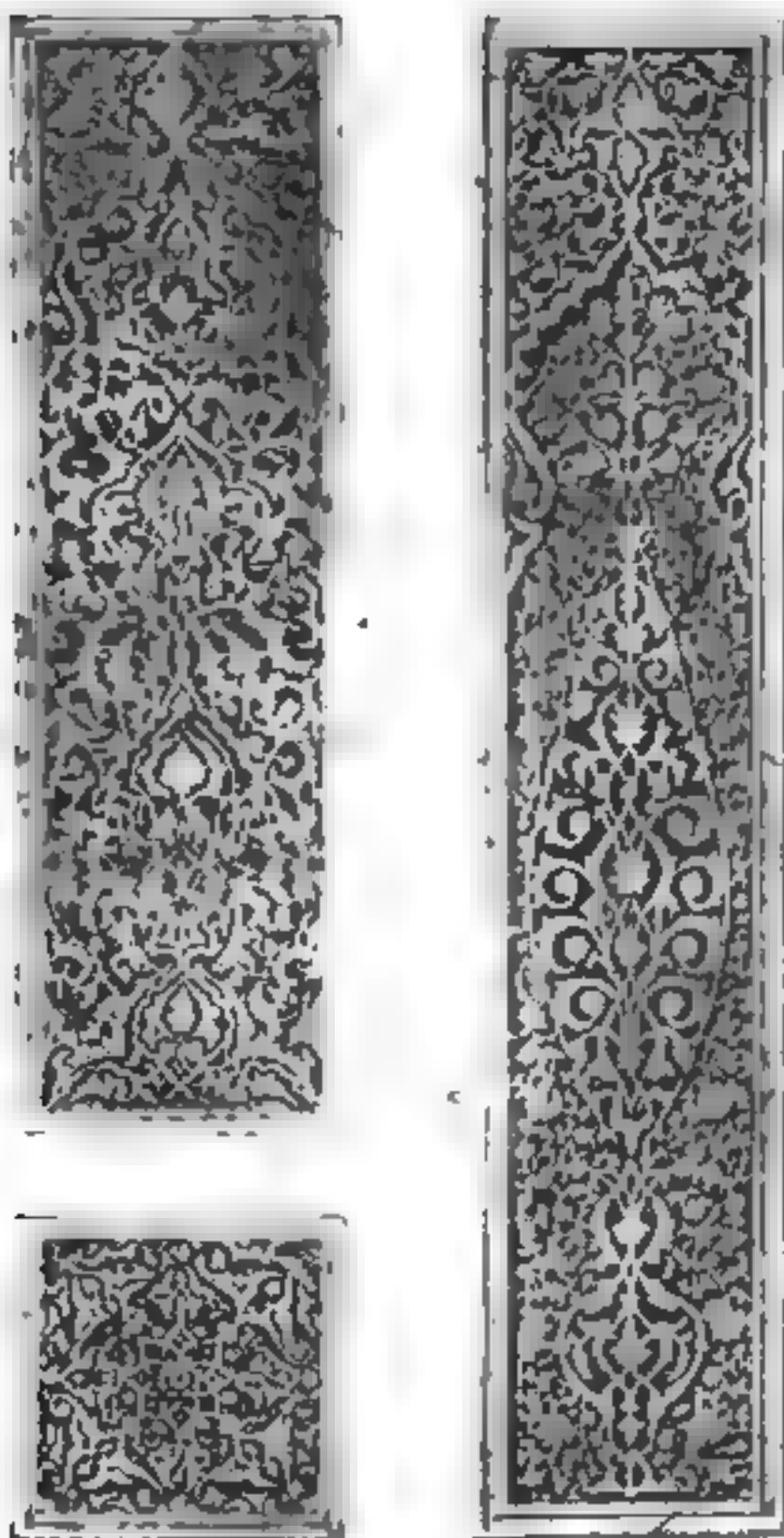
١٢٠٠



(سك ١٢) كبر مصحفه من سنة ١٠٥٠ هـ
 وجود لآل ق. ١٠٥٠ هـ

٢٦٠ - ٣

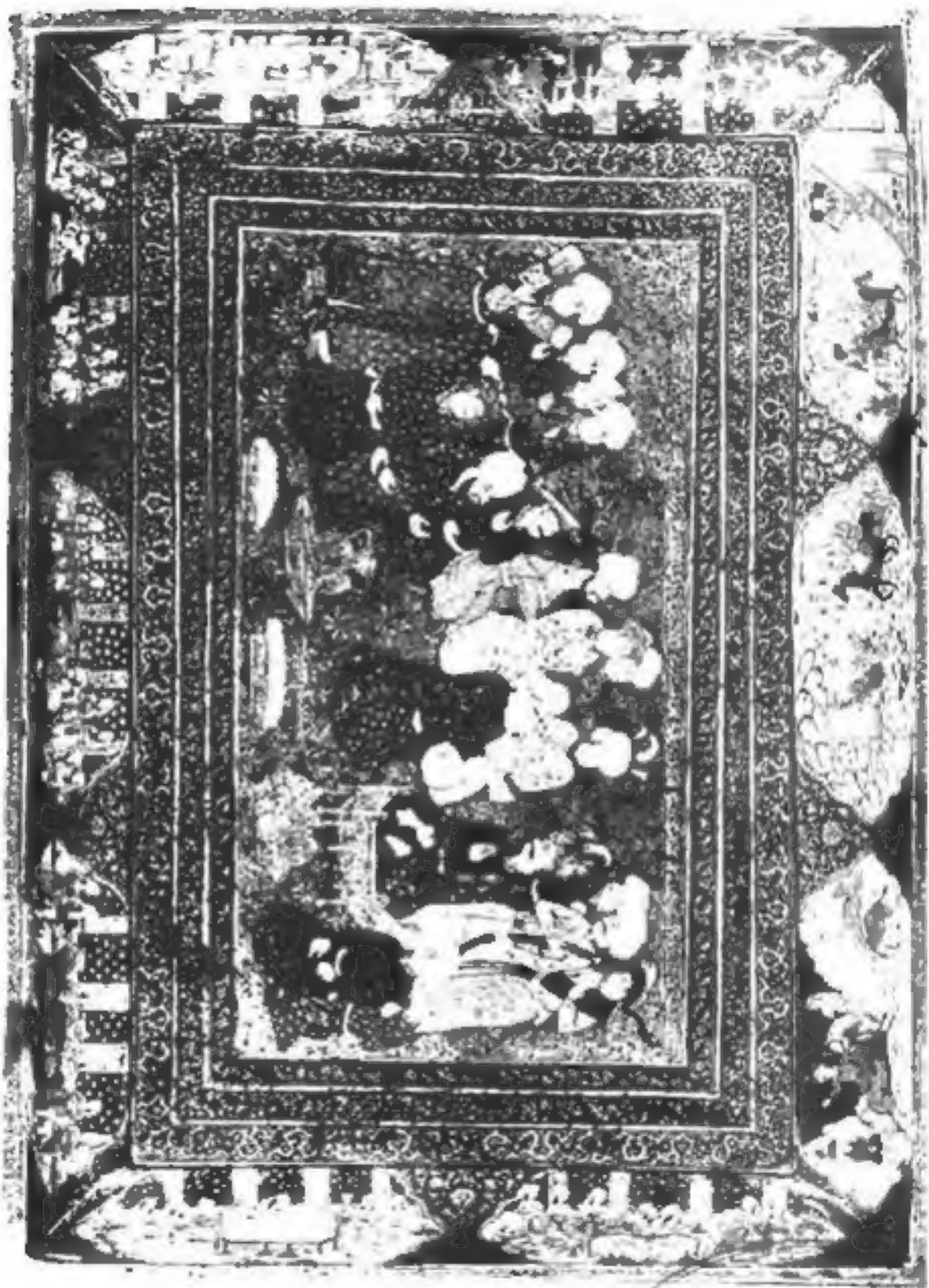




٦ (١٧٥) جميع هذه الأشكال من رصف الممرات من دور في صراج
 في سمرقند، انظره في دور في صراج



... ..



(شماره ۱۷۷) منظره‌ای از یک گروه از افراد در یک باغ. - گروهی از افراد در یک باغ. - منظره‌ای از یک گروه از افراد در یک باغ. - منظره‌ای از یک گروه از افراد در یک باغ.







كُتِبَ طبع كتاب "الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي" بمطبعة دار الكتب المصرية
في يوم الخميس ١٤ محرم سنة ١٣٥٩ (٢٢ فبراير سنة ١٩٤٠) م

محمد نديم

ملاحظ المطبعة بدار الكتب

المصرية